مع الكتب

تمهيد

قال الحكيم المصرى القديم خميتى دواوف احد تعاليمه : « ليتنى استطيع ان اجعلك تحب الكتب اكثر مما تحب امك ، وليت فى استطاعتى ان ابرز لك ما فى الكتب من روعة وجمال . فالكتابة اشرف مهنة فى الوجود » ... وربما كانت هذه العظة هى اول ما سجل فى تاريخ البشرية عن الحث على حب الكتب والتشجيع على القراءة وابراز اهمية الكتب والدور الذى تلعبه فى حياة الافراد والمجتمعات ، واعتبار القراءة احد المظاهر الحضارية الراقية التى تميز الانسان المتحضر الراقى عن غيره من البشر ، بل وربما كانت هذه من اهم الملاحظات التى سجلها تاريخ البشرية عن سمو مهنة الكتابة وشرفها ، والمكانة الرفيعة التى يحتلها الكاتب ـ او التى يجب ان يحتلها ـ فى المجتمع ، بحيث ترك المصريون تمثالا من اروع تماثيلهم واصدقها تعبيرا وهو تمثال « الكاتب المصرى » الشهير ... كذلك ربما كانت هذه العظة تعبر بطريقتها الخاصة عن مدى حرص المصريين القدماء ، بعد ان انتقلوا من النقش على الحجر الى الكتابة على

اوراق البردى ـ على المحافظة على تلك اللفائف او « الكتب » من الحشرات والآفات ، وبذلك امكنهم ان يحفظوا للعالم جانبا من الفكر الانساني وبعض التراث القديم ... واذا كان المصريون القدماء قد سبقوا غيرهم من الشعوب فى ادراكهم لأهمية الكتاب والكتابة ، او على الأقل شاركوا غيرهم من الشعوب القديمة ذات الحضارات العريقة فى الشرق الادنى القديم فى هذه النظرة الرفيعة التى تعتبر الكتاب احد رموز التقدم والرقى ، فقد وجدت هذه النظرة ذاتها تعبيرا دقيقا لها فى الأديان القديمة التى حفظت تعاليمها فى شكل (كتب) تداولتها الأجيال عبر القرون ، ولا تزال هذه التعاليم التي جاءت بها أديان الشرق الأقصى القديم على لسان حكمائها وفلاسفتها وانبيائها تعتبر صورة حية للسمو الروحى والنضج الفكرى ، ولا تزال تؤثر فى سلوك الناس وقيمهم ونظرتهم الى الحياة ، وترسم لهم علاقاتهم مع غيرهم من الناس ، بل وتحدد لهم بشكل واضح صورة الانسان ومكانته فى الكون والمصير الذى سوف يؤول اليه فى آخر الأمر . بيد ان اعظم تشريف للكتاب والقراء ، هو ذلك الذى يتمثل فيما أضفاه الاسلام عليهما حين بدأت الرسالة الاسلامية بالكلمة الكريمة (اقرأ) وكان القرآن هو المعجزة الكبرى لذلك الدين الحنيف وكل هذا ان دل على شىء فانما يدل على مدى الأهمية التى توليها الانسانية فى عصورها المختلفة المعروفة الى الكتب باعتبارها خير وسيلة وافضل اداة لحفظ فكرها وارائها وتعاليمها ، ونقل هذا كله الى الاجيال التالية . فالكتب ، أيا ما يكون شكلها او صورتها ومحتواها هى اداة توصيل واتصال ، كما ان القراءة هى اداة معرفة وثقافة الى جانب كونها مصدر لذة عقلية على درجة عالية جدا من السمو والرفعة .

من هنا كنا نجد ان الكثيرين من علماء الانثربولوجيا بالذات يذهبون الى اعتبار اختراع الكتابة بمثابة (الاعلان الرسمى) لانتهاء عصور ماقبل التاريخ وبداية ظهور الحضارة الانسانية بالمعنى المفهوم من الكلمة . وبعد أن كان الانسان يعرف من الكتابات الانثربولوجية بأنه « الحيوان الوحيد المتكلم » او « الناطق » اصبح يعرف بانه « الحيوان الوحيد الكاتب القارىء » ... فكان المسألة ليست مجرد « اختراع » للكتابة بقدر ماهى مسألة (استخدام) هذه الكتابة ، والمجالات التي تستخدم فيها ... لقد كانت الكتابة تستخدم فى اول الأمر فى مجالات محددة ضيقة تتعلق فى الاغلب بأمور السحر والعمليات الخاصة بتحديد المواقيت والحساب الفلكى مثل التوقيت القمرى والتغيرات الموسمية او الفصلية ، كما استخدمت فى تسجيل التعاليم والمراسيم والطقوس الدينية . وهذا معناه ان استخدامها كان قاصرا على مجالات محددة بالذات وعلى اشخاص معينين ، ولذا كانت تعتبر احدى علامات التمييز والتشريف . الا ان نطاق استخدام الكتابة لم يلبث ان امتد واتسع وتنوع ، بحيث شمل جميع جوانب النشاط البشرى والمعرفة الانسانية .

ولقد كان الانسان دائما شديد الحرص على أن يسجل كل ما يمر به من احداث وافكار ، وان ينقلها بشكل او بآخر الى الاجيال التالية .. فالانسان ـ مرة اخرى ـ هو الحيوان الوحيد

الذى له تراث وفكر يعتز بهما ويعمل على حفظهما ونقلهما للآخرين . وقد سهلت الكتابة له ذلك بغير شك . ولقد ظهرت كتب كثيرة أفلحت فى ان تفتح آفاقا عريضة من المعرفة أمام الانسان ، وان تغير وجه التاريخ تماما ، وتحول ـ الى حد ما كبير ـ مسار الانسانية ، وكانت ولا تزال تثير الكثير جدا من الجدل والنقاش ، وتدفع الى مزيد من التفكير العميق ، وبذلك اضافت اضافات هائلة الى الثروة الانسانية فى مجالات الفكر والعلم والفلسفة والادب والدين وغيرها ... وعلى الرغم من مرور عشرات القرون على ظهور قوانين مانو او البوبانيشاد او الأعمال والايام او تاريخ هيرودوت او اعمال افلاطون وارسطو وغيرهما من فلاسفة اليونان فلا تزال هذه الكتب تمد الانسان بذخيرة روحية هائلة وتكشف عن عظمة التراث الانسانى وتساعد على سمو الفكر . ومع ذلك ، او ربما من اجل ذلك ، كان هناك دائما من الناس من كان ينوء بحمل هذا التراث الانسانى الضخم المتراكم ، ويحاول ان يتخلص منه ومما يلقيه عليه من اعباء ويفرضه من قيود وما يحدده من قيم ومن انماط السلوك ، وبذلك حاول هذا النفر من الناس القضاء على هذا التراث وتدميره . اى انه فى الوقت الذى كانت الانسانية تعمل جاهدة خلال تاريخها الطويل الحفاظ على الكتب ونشرها وتداولها بطريقة تكشف عن مكانة الكتاب التى تكاد تصل الى حد التقديس ، كان هناك من يحاول ابادة الكتب والقضاء عليها وبالتالى القضاء على احد مقومات الحياة الانسانية الاساسية . ويسجل لنا التاريخ كثيرا من الامثلة على ذلك ... حدث ذلك مثلا ايام الامبراطور الصينى شي هوانج تى (Shih Huang-ti ٢٥٩ ـ ٢١٠ ق.م) الذى امر باحراق كل الكتابات الصينية الكلاسيكية لكى يتخفف من عبء تقاليدها واحكامها الصارمة ، ويتحرر بالتالى من ربقة ذلك التراث القديم الثقيل .. وحدث ايضا ، وان تكن لاسباب مختلفة فى عصور احدث كثيرا من ذلك واقرب الينا ، حين احرق اعداء جان جاك روسو كتبه للقضاء على افكاره وفلسفته الجريئة ، كما حدث لاسباب اخرى ايضا على يد هتلر الذى احرق الكثير من الكتب المناهضة للتفكير النازى ، والتى تقف ضد نزعة السيطرة الجرمانية ...

وثمة امثلة اخرى كثيرة سجلها التاريخ من الاعتداء على هذا التراث الانسانى المتمثل فى الكتب والمكتبات ... لقد احرق الميديون المكتبة الضخمة التى جمعها آشور بانيبال والتى يقال بأنها كانت تضم مائتى الف لوح . وبعد ذلك بقرون طويلة احرقت مكتبة الاسكندرية الشهيرة التى يبدو أنها تعرضت للحريق اكثر من مرة اما بطريقة متعمدة او عارضة وغير مقصودة . وفى ايام اكتشاف أمريكا وغزوها واستعمارها دمرت معظم كتب المايا التى كانت تعتبر احد ملامح حضارتهم الراقية المتقدمة . وفى أيام حكم ادوارد السادس ملك انجلترا احرق رجال الملك مكتبة جامعة اكسفورد ، وهكذا ... وهذه كلها احداث قد تثير الحزن والاسى او الحنق والسخط نظرا لما تتضمنه من اعتداء على احد مقدسات الانسان المتحضر الراقى ونعنى بها حرية الفكر والرأى وحرية التعبير عنهما ، ولكنها مع ذلك تدل فى حد ذاتها على الدور الخطر الذى

تلعبه الكتب في حياة الناس وتوجيه الرأي والرغبة في هذا الدور . فلولا ادراك خطورة الكتب وما تمثله لما اهتم نظام من النظم بالقضاء على الكتب التي تعبر عن آراء نظام آخر معارض .

هذه الحقيقة نجد لها تعبيرا ـ ولكن من زاوية اخرى وباسلوب آخر ولتحقيق هدف مختلف ـ في الثورة التي قد تندلع في بعض المجتمعات الخاضعة للاستعمار فنجد لها بعض التعبير في احراق الكتب التي تمثل آراء المستعمرين وثقافتهم وسياستهم وفلسفاتهم . وليس المقصود بطبيعة الحال هنا القضاء على هذه الثقافات والآراء والفلسفات ، أو حتى القضاء التام على الكتب التي تضم هذه الآراء والفلسفات بقدر ما هو تعبير رمزي عن السخط والتمرد والرفض . والأمر هنا اشبه شيء باحراق علم الدولة الاستعمارية او الدولة المعادية . فكما يرمز العلم الى مكانة الدولة سياسيا او الى قوميتها بالذات كذلك يرمز الكتاب الى ما تمثله هذه الدولة من ثقافة ورأي وفكر . ومع ذلك ، وعلى الرغم من ان مثل هذا العمل انما هو مجرد عمل رمزي لن يؤدي بأي حال الى القضاء التام على ثقافة او حضارة معينة ، ولن يمنع من انتشار الافكار التي تضمها هذه الكتب فان مجرد الاقدام على مثل هذا العمل ، رغم ما قد يبدو من وجود مبررات قوية له ، يثير دائما الاستهجان والاشمئزاز . وما سبق أن ذكرناه عن احراق (عداة جان جاك روسو) لمجموعة من كتبه في احد الميادين العامة هو مثال طيب لذلك ، وان كان الاعتراض في هذه الحالة موجها الى كتابات فرد بعينه وليس الى الكتب الصادرة عن مجتمع معين او دولة معينة ، فاحراق كتب روسو لم يمنع اطلاقا من انتشار آرائه وذيوعها وبقائها حية حتى الآن . ولا تزال هذه الحادثة تقابل بالسخرية وتدمغ اصحابها بالتعنت والترمت وضيق الافق . ولعل هذا الاستهجان والانكار وما يثيره تدمير الكتب والمكتبات من سخط هو السبب الذي يدفع بطوائف وفئات معينة من الكتاب الى محاولة الصاق جريمة احراق مكتبة الاسكندرية القديمة بالعرب والمسلمين ايام الفتح الاسلامي لمصر للنيل منهم . والغريب انه على الرغم مما ظهر من تفاهة هذه التهمة فانها تقرأ في كتاب حديث له اهميته في الانثروبولوجيا الثقافية ، وهو كتاب **Elbert W. Stewart: Evolving Life Styles** الذي صدر منذ خمسة اعوام فقط ترديدا لتلك التهمة القديمة حيث يقول ان المسلمين احرقوا تلك المكتبة الضخمة لانهم اشفقوا على دينهم وعقيدتهم من التعرض لهجمات الآراء الحرة الكثيرة المعارضة التي كانت تضمها مجلدات تلك المكتبة .

ولن ندخل هنا في تفاصيل هذا الموضوع . وما ذكرناه يكفي للتدليل على مدى ما يثيره الاعتداء على الكتب والمكتبات من سخط ، على اعتبار ان ذلك يعد اعتداء على تراث الانسانية ككل وعلى كيان المجتمع الانساني والانسان ذاته ، كما يعتبر نوعا من محاولة فرض القيود على حرية الفكر وانطلاقه ، وعلى تنوع الثقافات والآراء التي تؤلف في مجموعها الحضارة الانسانية ككل .

وليس من شك في ان تنوع الثقافات وانماط التفكير ينعكس بالضرورة فيما ينتج عن هذه الثقافات من كتب ، وانه كلما تنوعت انماط التفكير في مجتمع من المجتمعات تنوعت موضوعات الكتب التي ينتجها ذلك المجتمع ، وبذلك يمكن القول ان نوع الكتب التي تنتج في مجتمع من المجتمعات والتي يقرأها اعضاء ذلك المجتمع تكشف الى حد كبير عن شخصية ذلك المجتمع والاتجاهات السائدة فيه والمستوى الثقافي والحضاري الذي وصل اليه . وقد يكفي للتدليل على ذلك ان نقارن – مثلما فعلت اليونسكو من قبل – بين ما يحدث في دور الأوبرا والمسارح في موسكو حيث تباع الكتب العلمية والادبية والفنية الجادة الراقية للرواد والمشاهدين ، وما يحدث في العالم العربي حيث تباع الحلوى والمرطبات وما اليها ، او ان نقارن ما يحدث في الدول الاوروبية ، حيث يتهادى الناس في الاعياد الكبرى ، وبخاصة اعياد راس الميلاد وراس السنة ، والمناسبات العامة الاخرى ، بالكتب بينما يتهادى الناس في البلاد المتخلفة بالطعام . ومن الطريف ان نذكر هنا ان يوليوس قيصر اهدى الى كليوباترا مائتي الف مخطوط تعبيرا عن حبه لها وتقديرا منه لتفكيرها الراقي وذكائها العالي ، ولكن المهم هنا هو ان اهداءه لها هذه الكتب انما يعبر في الوقت ذاته عن نوع المجتمع الذي كان يعيش فيه كل منهما . ويجب الا ننسى ان الاسكندرية في ذلك الحين – حيث كانت كليوباترا تعيش – كانت من اكبر مراكز الثقافة والعلم في العالم . ولكن لا بد من ان نذكر في الوقت ذاته ان الرومان ، رغم كل ما يقال عن انخفاض مستوى حضارتهم عن الحضارات اليونانية ، كانوا يعتزون بالكتب حين يستولون عليها اثناء حروبهم ، ويعتبرونها من اهم عناصر غنائم الحرب .

وتكشف الدراسات الاحصائية التي صدرت عن اليونسكو في اوائل السبعينات عن مدى اختلاف وتباين اهتمامات شعوب العالم بموضوعات القراءة ، والميادين التي يقبل عليها اعضاء هذه المجتمعات . فلقد بينت هذه الدراسات ان اكثر ما ينشر من كتب في الاتحاد السوفييتي مثلا هي كتب الصناعة والتكنولوجيا التي يقبل الناس على قراءتها في نهم شديد ، لدرجة انه من بين كل سبعة كتب تنشر هناك يكون اثنان منها في مجالات الصناعة المختلفة ومشكلاتها ومدى تقدمها والجديد فيها ، بينما يكون كتاب واحد فقط في العلوم السياسية . ويحتل الأدب المرتبة الثالثة من اهتمام القراء في الاتحاد السوفييتي ، ثم تأتي العلوم الطبيعية في المرتبة الرابعة ، تليها بقية التخصصات وفروع المعرفة . اما في المجتمعات الاوروبية القديمة فان اكثر ما ينشر من كتب هي كتب الادب بأنواعه ، بينما تأتي كتب الصناعة في المرتبة الثانية عشرة . ففي بريطانيا على سبيل المثال تأتي كتب الادب في مقدمة الكتب التي تنتجها المطابع ودور النشر ، يليها كتب التاريخ والسير biographies ثم كتب العلوم السياسية ثم العلوم الطبيعية ، ثم تأتي بقية التخصصات الاخرى . والشيء نفسه ينطبق على الولايات المتحدة الامريكية مع اختلافات طفيفة عن نمط الانتاج الاوروبي . اذ لا يزال الادب يأتي في المقدمة من حيث عدد الكتب التي تنشر هناك ، ثم يأتي بعد ذلك كتب العلوم السياسية ثم الفلسفة والسير والدين والعلوم الطبيعية وهكذا ، وتأتي

كتب الصناعة في المرتبة الثانية عشرة على ما ذكرنا، بينما تأتي كتب الزراعة والتجارة والمواصلات في ذيل القائمة . ولعل مما قد تكون له دلالته في هذا الصدد هو ان الاتحاد السوفيتي ينشر من الكتب اكثر مما تنشر الولايات المتحدة . فبينما نشر الاتحاد السوفيتي عام ١٩٧٠ مثلا ٧٩٥٣٠ كتابا لم تنشر الولايات المتحدة غير ٧٨٨٩٩ كتابا فقط . وهذا بطبيعة الحال ليس له علاقة بعدد النسخ المطبوعة من كل كتاب . اذ المقصود هنا هو (العناوين) . اما بريطانيا فان عدد ما نشر فيها من كتب لم يزد عن ٣٣٤٤١ كتابا . وبطبيعة الحال لا يمكن ان نقارن هذه الاعداد الضخمة من الكتب بما ينشر في العالم العربي . فاكبر دولتين من حيث النشر هما مصر ولبنان . ولم يزد ما نشر في مصر عام ١٩٦٩ عن ١٨٧٢ مؤلفا ، بينما انخفض عدد المؤلفات في لبنان عام ١٩٧٠ الى ٥٩٤ مؤلفا فقط .

وعلى اي حال فان عملية انتاج الكتب والاتجاه نحو نشر كتب تعالج موضوعات معينة بالذات ، واهتمام القراء بموضوعات ومؤلفات دون اخرى لا تكشف عن الرواج الشخصي او التفضيلات الشخصية الفردية في القراءة بقدرما تكشف عن الصفة الغالبة على ما يمكن تسميته بالشخصية القومية او الطابع القومي ، وعن نظرة المجتمع ككل الى الحياة والمجالات التي تتصل بذلك المجتمع اتصالا مباشرا فتؤثر في سير الامور فيه وتحدد حاضره ومستقبله . وقياسا على ذلك فانه قد يمكن القول ان النظرة الى مكتبة اي شخص او الى ما يقرا بوجه عام ، يمكن ان تدلنا ليس فقط على المستوى الفكري والثقافي الذي يتمتع به فحسب بل وايضا ، وهذا هو الاهم ، على شخصيته ونوعية تفكيره ونظرته الى الحياة ، والقيم التي تحكم سلوكه وموقفه من العالم ومن الناس . كذلك قد يمكن اعتبار حجم الانتاج في مجال نشر الكتب (بالاضافة الى نوعية هذا الانتاج) من افضل المحكات التي تكشف عن مدى تقدم المجتمعات او تخلفها . او بقول ادق ، فان هناك علاقة وثيقة بين تقدم المجتمع المادي والفكري من ناحية وعدد ما ينتجه من مؤلفات ، وازدهار حركة النشر فيه من الناحية الاخرى . وبوجه عام يمكن القول ان ٨٠ ٪ من مجموع ما ينشر من كتب في العالم انما يصدر عن الدول الاوروبية المتقدمة وروسيا وامريكا بينما تنتج بقية دول العالم ــ واكثرها متخلف ــ ما لا يزيد عن ٢٠ ٪ من مجموع هذا الانتاج ، مع ان سكان هذه الدول (المتخلفة) يبلغون ثلثي مجموع سكان العالم . والمؤسف حقا في هذا الوضع ليس هو انخفاض نسبة ما ينشر من كتب في هذه الدول والمجتمعات بالنسبة للانتاج العالمي بل هو ان الناشر (الاجنبي) الذي ينتمي الى تلك الدول المتقدمة هو الذي يحدد ما يقراه سكان هذه المجتمعات الاكثر تخلفا ما دامت نسبة كبيرة من ذلك الانتاج تصدر الى تلك المجتمعات التي لا تستطيع ان تفي باحتياجات سكانها من الكتب .

وهذا الوضع السيء في البلاد المتخلفة او النامية هو نتيجة طبيعية لعدم التعود على القراءة

منذ الصغر ، وقد تكون هناك أسباب اقتصادية او سياسية . فثمة ما يدفع الى الاعتقاد بان ابناء الطبقات الفقيرة لا تتاح لهم في العادة منذ الصغر نفس الفرص للقراءة والتعود عليها ، لم اقتناء الكتب حين يمكنهم ذلك كما هو الامر بالنسبة لابناء الطبقات الاكثر غنى ، كما ان الدول الاستعمارية لم تكن تهتم بتشجيع الاطفال في الدول الواقعة تحت سيطرتها على القراءة الحرة وعلى اكتساب عادة الاطلاع على الكتب والمجلات . وساعدت نظم التعليم في تلك المجتمعات على نفور الاطفال والشباب من القراءة في الوقت الذي نجد فيه الدول الغنية المتقدمة تعمل بكافة الطرق على تحبيب القراءة لاطفالها ، وتيسر لهم سبل الاطلاع على مختلف فروع المعرفة عن طريق تبسيطها وتقديمها اليهم في اسلوب بسيط مشوق يتناسب مع اعمارهم وقدراتهم على الفهم والاستيعاب . فالمانيا الغربية مثلا تضع الملصقات الجذابة على جدران فصول المدارس وكلها تحث الاطفال على القراءة ، وتحبب الكتب اليهم ، ولذا كان الالمان الآن من اكثر الناس حبا للقراءة وشغفا باقتناء الكتب . وهذا يصدق على معظم ، ان لم يكن كل ، الدول الاوروبية والولايات المتحدة .

ولقد بلغ الامر في ذلك ببعض الدول الى حد انها تجرى كل عام (تصفيات سنوية) للكتب تشبه التصفيات التى تتم على بقية انواع السلع . وتعتبر هذه من الفرص الطيبة التى تتيح لاعداد هائلة من الناس الحصول على مقادير كبيرة من الكتب التى لا تتيح لهم مواردهم المالية اقتناءها ، لدرجة ان محتويات مكتبات باكملها تباع خلال هذه الفترة المحدودة مما يعنى في حقيقة الامر بيع عدة ملايين من النسخ خلال فترة زمنية قصيرة . وهذا في حد ذاته مؤشر هام عن المكانة التى يحتلها الكتاب ، والدور الذى يلعبه في حياة الناس . ولقد ساعد على انتشار الكتب ، وزيادة الاقبال على القراءة الاتجاه الحديث نسبيا نحو اصدار طبعات رخيصة من الكتب الهامة المرتفعة الثمن . والمعروف ان هناك عددا كبيرا من (السلاسل) التى تصدر في الخارج لنشر المعرفة بتكاليف قليلة ، وبعض هذه السلاسل اصبح الان احد معالم الثقافة الرفيعة الرخيصة الثمن ، وتبيع هذه السلاسل كل عام عدة ملايين من النسخ ايضا ، وبذلك تولد رغم رخصها كسبا طائلا لدور النشر التى تتولى اصدارها . وقد بدا مثل هذا الاتجاه يظهر اخيرا في عدد من البلاد العربية الغنية التى تنفق عن سعة في سبيل اخراج الكتاب الجيد الرخيص . ورغم الفارق الهائل بين اعداد من يقراون في البلاد العربية وفي الخارج فان مثل هذا الاتجاه كفيل بان يخلق بمرور الزمن عادة القراءة واقتناء الكتاب . وليس من شك في ان تكوين هذه العادة وخلق جمهور كبير من القراء في البلاد العربية سوف يستلزم كثيرا من الوقت والجهد والمال ، ولكن ليس من شك ايضا في ان تكوين هذه العادة وخلق جمهور كبير من القراء في البلاد العربية سوف يستلزم كثيرا من الوقت والجهد والمال ، ولكن ليس من شك ايضا في ان كل ما يبذل في هذا السبيل يعتبر استثمارا طيبا سوف يعود في آخر الأمر بعائد اجتماعى وثقافى يتضاءل امامه كل ما انفق على نشر الكتاب والعمل على ذيوعه وانتشاره . وكثير من المفكرين والمهتمين

بالاوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية في المجتمعات المتخلفة يرون ان من اهم اساليب التنمية في تلك المجتمعات التشجيع على القراءة التي تدفع الناس الى التفكير في الاوضاع التي تحيط بهم، وبالتالي محاولة اصلاح هذه الاوضاع وتغييرها ، والارتفاع بالحياة ـ بكل جوانبها ـ الى مستويات ارقى واسمى .

ولكن الغريب في الأمر هو انه على الرغم من كل ما تصادفه الكتب الآن من رواج وذيوع وانتشار ، على الاقل في الدول والمجتمعات الاكثر تقدما ، فان ثمة كثيرا من التخوف والتشكك حول مصير الكتاب ومستقبله . وقد نجم ذلك الخوف في المحل الاول نتيجة لانتشار وذيوع وسائل الاتصال الجماهيري او الثقافة الجماهيرية الاكثر يسرا ، والتي لا تتطلب مجهودا ايجابيا ضخما مثل ذلك المجهود الذي يبذل في القراءة الجادة المثمرة . واهم هذه الاساليب والوسائل الحديثة لنشر الثقافة والتي يشعر الكثيرون بانها تهدد الكتاب تهديدا خطيرا هي التلفزيون والى حد ما الاذاعة . فكلاهما يقدم ، على الاقل في المجتمعات الاكثر تقدما برامج على درجة عالية جدا من التنوع والتشويق ، وبذلك يزود الفرد بثقافة واسعة عريضة ولا تخلو من العمق، وذلك كله بطريقة مبسطة وواضحة . وليست الخطورة ناجمة من ذلك بقدر ما تنجم من ان الثقافة هنا هي التي تسعى الى الفرد ، ان صح هذا التعبير ، وليس العكس كما هو الحال في القراءة التي تتطلب من القارىء ان يبذل مجهودا غير قليل في اختيار وانتقاء المادة التي يقرأها ، ومحاولة فهمها وتحليلها ونقدها ثم تقبلها او رفضها . والواقع ان الكثيرين من الكتاب والتربويين ، رغم تسليمهم بالدور المتزايد الهام الذي تلعبه الاذاعة الصوتية والمرئية في نشر الثقافة ، يعتقدون ان سهولة الحصول على المعلومات قد تساعد على زيادة الاتجاهات السلبية ازاء الثقافة ككل ، وان ذلك سوف يقتضي تنوع انماط التفكير ومستوياته في المجتمع، وبالتالي الى زوال ما يعرف في الوقت الحالي باسم الثقافة العميقة .

الا انه يلاحظ ان مثل هذا التشكك والتخوف كان قد ظهر مع اختراع السينما واقبال الناس عليها ، اذ خشي الكثيرون من الكتاب والمفكرين والتربويين ان تجتذب السينما اعدادا كبيرة ممن كانوا يعتمدون على الكتاب في الاستزادة من العلم والثقافة ، او في تمضية اوقات الفراغ في تسلية جادة ومفيدة . ثم زالت هذه المخاوف بعد ذلك حيث ثبت ان انتشار السينما لم يؤثر اطلاقا على حركة التاليف والطباعة والنشر والاقبال على القراءة واقتناء الكتب ، وان السينما كانت على العكس من ذلك تماما وفي بعض الاحيان ، اذ ساعدت على انتشار الاعمال الادبية الكبرى بعد ان ظهرت في شكل افلام سينمائية . والاغلب ان هذا هو ما سوف يحدث للكتب والقراءة نتيجة لاتساع انتشار التلفزيون، اذ قد تساعد البرامج التلفزيونية التي تقدم مادة اكثر تنوعا من المادة التي تقدمها السينما على اثارة رغبات المشاهدين في الاستزادة من العلم والمعرفة في مجالات لم تكن تخطر لهم على بال . ويبدو ان ثمة ما يدل على ذلك . فحركة

النشر فى العالم تزداد اتساعا ، كما ان الكتب تلقى رواجا كبيرا رغم انتشار التلفزيون ، أو ربما بسبب انتشار التلفزيون ، اذ الملاحظ ان الدول التى تنشط فيها حركة النشر والتى يقبل فيها الناس على القراءة فى نهم واضح هى الدول الغربية والاتحاد السوفيتى ، وهى البلاد التى تعتمد فى الوقت ذاته اعتمادا كبيرا على وسائل الاتصال الجماهيرية فى نشر الثقافة والمعرفة على اوسع نطاق بين شعوبها ، بل ان الوسائل السمعية والبصرية تعتبر فى هذه الدول من اهم وسائل التعليم فى المدارس بمختلف درجاتها .

ومع ذلك فان هذا لم يمنع حتى الآن من تزايد المخاوف على مستوى الكتاب نفسه ومستوى التاليف ، خاصة وان عملية الطباعة والنشر اصبحت فى الوقت الحالى ينظر اليها على أنها عملية تجارية الى حد كبير تخضع لمتطلبات السوق ورغبات القراء ، وهذا قد يؤدى فى آخر الامر الى هبوط مستوى التاليف ، مادامت دور النشر لن تقبل سوى الكتب التى تدرك انهـا تتناسب مع اذواق القراء ونوعية تفكيرهم ومستواهم الثقافى . ويزيد من خطورة الوضع ما يلاحظ الان فى كثير من البلاد النامية حيث تتجه السياسة العامة فيها الى اغراق الاسواق باعداد هائلة من الكتب الرخيصة الثمن لتيسير القراءة وهو مطلب مشروع بغير شك — الا ان اغلب هذه الكتب يتصف بدرجة عالية من التفاهة والسطحية التى تؤثر بغير شك على المستوى الفكرى العام فى المجتمع . ولكن هذه المخاوف يمكن القضاء عليها بسهولة نتيجة للتخطيط السليم الذى يقوم على وعى وادراك كاملين لمعنى الثقافة ولأهمية الكتاب الجاد والدور الذى يمكن أن يلعبه فى حياة المجتمع .

ومعنى هذا كله فى آخر الامر ان الكتاب سوف يظل فى الأغلب كما كان دائما الاداة الرئيسية فى اكتساب المعرفة ، وان الوسائل السمعية والبصرية ووسائل الاعلام المختلفة التى تستخدم الآن لتيسير الثقافة ونشر المعرفة ، ويدخل فى ذلك الاذاعة والتلفزيون والسينما — انما هى ادوات ووسائل مكملة للكتاب ولا تتعارض معه، بل وان من شأنها ان تؤدى الى ازدياد الاقبال على القراءة وبالتالى الى رواج الكتب وان كان الامر يحتاج الى كثير من التخطيط ووضع سياسة تعليمية سليمة تجعل من القراءة عادة متاصلة عند الافراد . والملاحظ بوجه عام ان التحسينات الحديثة والمستمرة على فن الطباعة قد ادت الى ارتفاع كبير فى النشر والتوزيع ، بحيث اصبحت المشكلة التى تواجه المكتبات الان هى توفير المكان لحفظ كل هذه الاعداد الكبيرة المتزايدة من الكتب التى تخرج يوميا من المطابع. وهذه مشكلة انتبه اليها ، ونبه عليها منذ سنين طويلة كثير من المشتغلين بالنشر وبفن المكتبات وبالتربية والتعليم والثقافة ، مثال ذلك انه فى عام ١٩٤٤ تنبأ احد مديرى المكتبات العامة فى الولايات المتحدة انه بعد قرن واحد ، أى فى عام ٢٠٤٠ سوف تضم المكتبة التى كان يشرف عليها ما يزيد على مائتى مليون كتاب ، وسوف تحتاج الى ارفف طولها ستة آلاف ميل وهو امر يستحيل تحقيقه . ومن هنا ازداد الاتجاه الآن الى اعادة تصوير الكتب على أفلام (ميكروفيلم) او على بطاقات صغيرة (ميكروفيش) حتى يمكن اختصار المكان الذى تحفظ فيه كل هذه الملايين من الكتب . وبذلك سوف تسخر التكنولوجيا الحديثة بكل امكانياتها لخدمة الكتاب والقارىء.

• • •

ويمر العالم العربي في الوقت الحالي بمرحلة خطيرة من تطوره الثقافي والاجتماعي والسياسي وقد كان العرب في فترات ازدهار الحضارة العربية الاسلامية فضل كبير على الثقافة والمعرفة الانسانية، وكان لهم اهتمامات واسعة وعميقة بالكتاب. وثمة نهضة جديدة في بعض البلاد العربية فتحاول نشر الثقافة عن طريق تيسير الحصول على الكتب الجادة العميقة، وهذه جهود تستحق الثناء. ولكن لا شك في ان العالم العربي قد ابتعد ـ لظروف عديدة ليس هنا مجال الخوض فيها ـ عن متابعة ماينشر في الخارج في مختلف فروع المعرفة، وقليل جدا من (المثقفين) هم على ادراك تام بما يحدث في الخارج وبحركة التأليف والنشر والمجالات التي يهتم الناس بمتابعتها والقراءة فيها، وبالجديد في هذه المجالات. ومن هنا نبعت فكرة هذا العدد الذي نحاول فيه ان نقدم طائفة من الكتب التي صدرت في السنوات الخمس الأخيرة في بعض مجالات المعرفة. ولن تكون الدراسات التي نقدمها في هذا العدد مجرد (عرض) لبعض الكتب وانما هي مقالات اصيلة توفر على كتابتها عدد من المتخصصين كل في مجال تخصصه، ولكنهم جميعا وضعوا نصب اعينهم ان يعرضوا تلك الكتب الجديدة من خلال دراساتهم وبذلك تكون الفائدة مزدوجة، اعني تقديم دراسات في بعض فروع الثقافة والمعرفة من ناحية مع عرض لعدد من الكتب الجديدة في هذه المجالات. وهي تجربة جديدة على هذه المجلة نرجو ان تحقق الهدف منها.

* * *

صانعو الحياة

عبدالمحسن صالح

مقدمة :

بنظرة شاملة جامعة نستطيع ان نقول : ان كل شيء في هذا الكوكب ـ صغر شانه او اكبر ـ يشارك ـ بطريق مباشر او غير مباشر ـ في صنع الحياة التي ندركها نحن كبشر من خلال عقولنا المتطورة .. صحيح اننا خلفاء الله في هذه الارض وصحيح اننا نملك القدرة على التفكير والتعبير والابتكار ، وصحيح اننا ـ بهذه الوسائل التي امتلكناها ـ قادرون على ان نحور ونغير ونطور ونبدع في انماط الحياة التي نرتضيها لنوعنا ،لتصبح اكثر فاعلية ، وأعظم يسرا ، واننا النوع الوحيد الذي يمكن ان نقول عنه انه صانع الحياة .. كل هذا وغيره صحيح ، لكن لا يجب علينا ان نغمط الحياة نفسها حقها فيما قدمت من افكار رائعة وعظيمة وفعالة في صنع كل ما نراه يسري بيننا ، او يمتد حولنا بغير حدود !

فالحياة نفسها عملية ديناميكية متجددة ومتفاعلة ، وهي تستخدم لذلك ــ ومنذ بلايين السنين ــ عناصر ومركبات هذا الكوكب ، فاذا بها ــ وتحت عوامل متغيرة ــ تحيل التراب الى حياة ، والحياة الى تراب . ولقد تمخض كل ذلك عن ظهور حياة بدائية بسيطة منذ اكثر من الفي مليون عام .. حياة تمثلت لنا في كائن بسيط ذي خلية واحدة ، ومن هذا الكائن الذي يمكن ان نعتبره « آدم » الخلايا ، تطورت الحياة وتعقدت ، واعطتنا طوفانا من انواع الكائنات التي لا نستطيع لها عدا ، ثم توجت مشوارها الطويل ــ الذي استمر هذا العمر المديد ــ بالانسان المدرك العظيم ، فكان بحق سيد مخلوقات هذا الكوكب ، والمتصرف في امورها ، وكأنما هي سخرت له تسخيرا .

والحق ان النوع الانساني هو « خيط » وحيد في نسيج الحياة المتشابك المعقد ، وهو لا يستطيع ان يعيش ويبدع ويبتكر ويطور الا اذا عاد الى الطبيعة ليدرس ظواهرها ، ويفك الغازها ، ويدرك اسرارها ، ومن هذا وغيره يستلهم خططه التي تساعده على صنع الحياة كما نراها اليوم في انشطة واختراعات لانكاد نحصيها عدا .

والكائنات جميعها ــ بدءا من الميكروب الضئيل وحتى الانسان العظيم ، تشارك بنصيب في صنع الحياة ، فالميكروب مثلا يحلل كل المركبات العضوية المعقدة التي تعود الى الارض على هيئة كائنات ميتة ، ويحولها الى عناصر ومركبات بسيطة ، لتصبح خامة صالحة للنبات التي تستفيد بالطاقة الشمسية ، وتحولها الى طاقة كيميائية مختزنة في مركبات عضوية بسيطة ومعقدة ، وعليهما يعيش الحيوان والانسان .. اى ان الميكروب هنا صانع حياة ، والنبات صانع حياة ، وكذلك الحيوان والانسان ، ولولا هذا النسيج المتكامل والمعقد ، لتوقف صنع الحياة على هذا الكوكب منذ زمن طويل ، او لما ظهرت الحياة بالصورة التي نعرفها في العصور القديمة والحديثة .

رسالة الانسان صانع الحياة

وطبيعي اننا لن نتعرض هنا للكائنات المختلفة على انها صانعة حياة ، بل ان الذي يعنينا حقا هو الانسان ذاته ، لانه هو المتصرف الوحيد في امور هذا الكوكب ، ولا شك انه يصنع حياته ، لانها هي محور وجوده وآماله ثم انه قد يشارك بنصيب في صنع الحياة ، مهما كان هذا النصيب ضئيلا ، لكن البشر هنا مختلفون فيما قدموا للحياة من انجازات ، فلقد جاء على هذه الارض بلايين فوق بلايين من البشر ، ثم راحوا في طي النسيان دون ان يتركوا وراءهم ما يمكن ان نقيمهم به ، ولا هم قد اثروا بافكارهم او مبادئهم او طموحهم الاثر البارز في حياة غيرهم ، اى كانما هم قد عاشوا حياة المرور والعبور .

وفي وسط هذا الطوفان البشري الذي يأتي ويروح ، ظهرت قلة ضئيلة من الافراد الذين تركوا وراءهم افكارا عظيمة سجلتها لنا الكتب والمجلدات ، وبهذه الافكار عاشوا بيننا ، واصبحوا ملء السمع والبصر والفؤاد ، وكانما هم اكثر حياة واثرا من معظم الأحياء ، او كانما افكارهم تبعثهم الى الحياة من جديد ، رغم اننا لا نكاد نعرف لمعظمهم قبرا او رفاتا ، اذ ماذا يفيدنا القبر او الرفات بقدر ما افادتنا افكارهم التي لا زالت وضاءة في جبين الزمن !

ان صانعي الحياة الذين نقصدهم في دراستنا هذه ، هم هؤلاء القلة القليلة من الناس الذين طوروا حياة البشر بفكرهم وافكارها ، انهم هنا بمثابة الدرر الثمينة المندسة بين الأحجار والصخور ، او بمثابة الماس في اكوام ضخمة من الفحم . فالماس مثلا صورة خاصة ونادرة من صور الفحم ، ولكن الظروف الطبيعية القاسية التي تعرض لها هذا العنصر من قديم الزمن ، هي التي شكلت ذراته وصقلتها ونظمتها واعطتها ذلك التناسق البنائي الدقيق الذي يجذب اهتمام الناس ، ويثير اعجابهم .. ولهذا كان الماس غاليا ، والفحم رخيصا .. فالاول ــ في

امين الناس ـ نادر وجذاب وجميل ، والثانى كثير ورخيص ولا يصلح الا خامة نحرقها لنحصل منها على الطاقة ليس الا .

وكذلك كان الياقوت واللؤلؤ والزمرد وغير ذلك من احجار كريمة ، فهي جميعا صور خاصة ، لكن الذى جعل لها رونقها وبريقها وجاذبيتها **هو ترتيب ذراتها في نظم بلورية نادرة** .. وعلى الوتيرة ذاتها يكون الفلاسفة والمفكرون والعلماء واصحاب الرسالات بين الناس .. انهم بمثابة الحجر الكريم النادر بين « تلال » من البشر ، ومن اجل هذا كان لهم من الاعزاز والتكريم والتبجيل فى حياتهم او بعد مماتهم مالا يطمع فيه معظم الاحياء .

ولا شك ان عبقرية صانعى الحياة **لم تات هكذا اعتباطا ، بل جاءت** لانهم كانوا مهيايين **لذلك من خلال التامل** الاصيل فى طبيعة هذا **الكون واسراره ، ثم سعيهم** الى المعرفة فى **اية صورة من صورها ، وصقلهم للظواهر والحقائق ، وتعمقهم فيما** عولوا عليه ، **وانشغالهم بما كرسوا حياتهم للوصول اليه . ويعنى هذا وغيره ان عقولهم قد شقيت فيما جمعت وحصلت ، ثم فيما ربطت وصقلت ، لتعطى غيرها عصارة فكرها ، لتصنع بها حياة اعظم تطورا ، وايسر منالا ، واحسن صقلا .**

وطبيعى أن هناك فرقا كبيرا بين الزارع والصانع وغير ذلك من اهل المهن المختلفة . وبين المفكر او المخترع او العالم الذى يشغل عقله وفكره واعصابه لينتج حصيلة فكرية لا يقدر عليها الا كل من اوتى موهبة تؤهله لبلوغ الهدف من الامور الجليلة ، اى أن هذا لا يستوى بذاك ، او كما عبر عن ذلك القرآن الكريم اجمل تعبير « قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون » .

فمن بين بلايين البشر التى ظهرت وراحت ، ظهرت ملايين اكثر فائدة للبشرية من كل هذه البلايين ، ولقد تمخضت الملايين بدورها من آلاف كانوا درة فى جبين البشرية ، فسقراط وارسطو وافلاطون وابن الهيثم والفارابى والرازى وابن سينا وابن خلدون ونيوتن ونيتشه وداروين وديكارت وبيكون وماكسويل وورزر فورد ومدام كورى وانيشتاين وباستير وكوخ وفليمنج واوبنهايمر ومئات غيرهم كانوا من صانعى الفكر والفلسفة والعلم والحياة .

• • •

من خلال كتب ثلاثة

لكن دراستنا هذه سوف تتناول موضوع صانعى الحياة من خلال **ثلاثة كتب حديثة ظهرت في** العامين الماضيين **من بين طوفان دافق** من الكتب والمجلات العلمية **والتكنولوجية التى** تتعرض **للانجازات** الهائلة **التى تحققت فى** الماضى ، وتتحقق **في الحاضر ، او ستتحقق مستقبلا** ، والواقع انه من خلال كتبنا الثلاثة ، ومن التصور الذى فهمناه من المشرفين على هذه المجلة ان القصد من هذه الدراسة ان نتعرض بدورنا بالشرح والتحليل لاهم القضايا والمشكلات والاتجاهات الحديثة التي يقوم بها العلماء من اجل تطوير حياة الناس بيولوجيا وتكنولوجيا وطبيا وعلميا ونفسيا وما شابه ذلك .

والموضوع ولا شك طويل ومتفرع ومثير ، ومع ذلك فسوف نتعرض فقط لأهم الانجازات التى تمت (او ستتم) ، وبها اثر العلماء فى حياة الناس ، وطوروا مفاهيمهم ، ومهدوا السبل لمستقبل عجيب قد لا يطرأ لنا على بال .

فاول هذه الكتب يجىء بعنوان The People Shapers ، **اى الذين يشكلون او يطورون الناس** ، ويقع فى حوالى اربعمائة صفحة ، وطبع لاول مرة عام ١٩٧٨ (دار نشر ماكدونالدوجين بريطانيا) ، والكتاب

يتناول ٢٦ موضوعا تدور معظمها حول الكشوفات البيولوجية والطبية والسيكلوجية التي تؤثر في حياة الناس حاضرا ومستقبلا ، وقد استقى المؤلف « فانس باكارد » Vance Packard مادة الكتاب من اكثر من ٢٥٠ مرجعا ، ولهذا يجيء غزيرا في المعلومات التي تهم الناس .. وباكارد ليس عالما ، لكنه حاصل على ماجستير في الصحافة من جامعة كولومبيا ، ولقد ساعده ذلك على عرض مواضيعه عرضا شيقا وجذابا ، وهو امر قد لا يقدر عليه معظم العلماء الذين لا يستطيعون تطويع علومهم ، وتقديمها للناس في صورة ميسرة .

وثاني هذه الكتب يجيء بعنوان Memoirs of a Surgeon ، **اى مذكرات جراح** ، ويقع في حوالي ٢٦٠ صفحة ، ونشرته دار بتار وتانر بلندن عام ١٩٧٧ ، ومؤلفه هو البروفيسور سير هيدلي اتكينز Hedley Atkins الذي شغل منصب رئيس الكلية الملكية للجراحين بلندن والجمعية الملكية للطب ، ويتناول في هذا الكتاب سيرته الذاتية ، وهو للاسف لم يأت فيه بجديد ، ولم يذكر لنا مثلا شيئا عن الاكتشافات الطبية المثيرة ، ولا عن الجراحات الحديثة التي يمكن ان تنقذ حياة الناس ، وهو ما كنا نأمل ان يقدمه ليدخل مضمون كتابه في مجال صانعي الحياة من الوجهة الطبية ، ومع ذلك فسوف نضع في الاعتبار هذا الموضوع الهام في سياق الحديث .

وثالث هذه الكتب عنوانه « اديسون .. الرجل الذى صنع المستقبل » **Edison : The Man Who Made the Future** ومؤلفه رونالد كلارك Ronald Clark (الناشر ماكدونالدوجين ــ لندن ١٩٧٧) .. وقد بدأ كلارك حياته كمراسل صحفي حربي ، وغطى بتحقيقاته اهم محاكمات جرائم الحرب ، ثم تخصص بعد ذلك في كتابة سيرة حياة العلماء والفلاسفة المرموقين مثل برتراند راسل ، وهكسلي ، وهالدين ، واجمل كتبه عن « اينشتاين : الحياة والزمن » .. وكذلك الكتاب الذى بين ايدينا عن اديسون ، ويقع في ٢٥٦ صفحة ، ويتناول حياة هذا المخترع الشهير من المهد الى اللحد ، ويتعرض لأهم الانجازات التي تركت بصماتها على البشرية .

وصانعو الحياة ــ من خلال هذه الكتب الثلاثة التي تختلف في الموضوع والمضمون ــ ليسوا اذن الا مجموعة خاصة من البشر وهبت حياتها وفكرها لتطوير حياة البشرية .. فمنهم من وضع البذرة او الفكرة في « تربة » العلم الخصبة ، ومنهم من رواها ورعاها وشذبها ، حتى اصبحت شجرة باسقة ذات « ثمار » كثيرة ناضجة نراها اليوم تقتحم علينا حياتنا في مصباح كهربائي ، او جهاز راديو وتليفزيون وسينما وترانزستور ، او في شبكة اتصالات سلكية ولا سلكية جعلت من هذا الكوكب شيئا اشبه بالشبكة العصبية التي تنتشر في اجسامنا ، لتنقل لها كل كبيرة وصغيرة في عالمنا الداخلي والخارجي ، او في عقول « اليكترونية » ، او خيوط واقمشة ولدائن صناعية ، او زراعات اعضاء بشرية ، او في « كبسولة » تزيل الالم ، او حبة تجلب النوم ، او تهدىء الاعصاب ، او في اقمار الاتصالات التي تجوب الفضاء لتنقل سيلا من المعلومات بين الارض والفضاء ، او الفضاء والارض ، او غير ذلك من انجازات لا نكاد نحصيها عدا .

●●●

البداية دائما متواضعة

لا شيء يأتي من لا شيء ، كما ان كل كبيرة او صغيرة لا تنبع من فراغ ، فكل ما نراه الآن من منجزات العلوم الحديثة له جذور قديمة قدم الانسان على هذا الكوكب .. فلقد عرف الانسان قديما كيف يستخدم النار والرياح كمصدر متواضع من مصادر الطاقة ، وصنع اسلحته البدائية من الصخور والحجارة

والمعادن ، واستنبط المجداف ، ودفع سفنه المتواضعة بالشراع ، وعرف المحاور وصنع العجلات ، وتوصل الى اختيار الحبوب والثمرات ، واخترع المحراث ، وفلح الارض ، واستأنس الحيوانات ، واستنبط مقاييس بدائية للزمن ، وعرف اسس القراءة والكتابة والطب والحساب ، وراقب الكواكب والنجوم واشتق « علم » التنجيم ... الخ .

لكن كل هذه الانشطة الفكرية تبدو متواضعة بالنسبة للعصر الذى نعيش فيه ، وهى لا تقارن مثلا بعصر الآلة والذرة والصواريخ وسفن الفضاء والعقول الاليكترونية الجبارة التى تنجز فى ايام قدر ما انجزته البشرية فى الاف السنوات .. لكن هذه البدايات المتواضعة كانت لازمة من لوازم التطور الذى يسرى خطوة بخطوة مع تقدم الزمن ، ولا شك ان عصرنا هذا العظيم ، بكل انجازاته ، وابداعه فى كل فرع من فروع العلوم المتشابكة المعقدة ، سوف يكون عصرا متواضعا بالنسبة لما يمكن ان يكون عليه حال الاجيال القادمة . فصانعو الحياة فى عصرنا الحديث يضعون البذرة لبحوث اعمق اثرا ، واوسع مجالا ، واكثر اثارة من كل ما عرفناه فى عصرنا الحاضر كما ان العلماء – صانعى الحياة – يتنبأون بتغيرات جوهرية سوف تحدث فى حياة الانسان مستقبلا ، بحيث لا نستطيع عقولنا الحالية ان تبلعها او تهضمها ، ولا بد ان تتهيأ العقول شيئا فشيئا لتناسب انماط التفكير فى اجيال المستقبل ، وهذا ما سوف يتضح لنا معناه الكامن من خلال هذه الدراسة .

نعود لنقول : ان جذور الماضى لا زالت ممتدة فى حاضرنا .. فلا زال الشراع والمجداف والمحراث والعجلة والفأس والقوس والسهم والطنبور ... الخ سارية فى المجتمعات التى لم تتطور بتطور العصر ، ومع ان هذه الادوات تبدو لنا بدائية ومتخلفة ، وانها لم تنشأ نتيجة لبحوث او نظريات او معادلات كالتى نراها فى علومنا الحديثة ، الا انها كانت من نتاج تفكير قلة قليلة من البشر ، كانوا فى الواقع صانعى حياة بما قدموا للبشرية من عطاء يسر على الناس حياتهم فى زمانهم .

وبتقدم الزمن ، امتزج الانسان بالانسان ، واختلطت المجتمعات بالمجتمعات ، وتقاربت الدول مع الدول ، فادى ذلك الى نقل الافكار وتبادلها ، وتأثرت الشعوب بحضارات غيرها ، لكن المحصلة كانت بطيئة ، لان صانعى الحياة وقتها كانوا فى وديان متفرقة ، او عزلة قاتلة ، فوسائل الاسفار نفسها كانت تستلزم مشقة وجهدا ووقتا ومالا ، ولا يمكن ان نقارن بما نراه فى عصرنا الحاضر ، اذ لا يكاد يمر يوم او اسبوع ، الا ونسمع عن احدى المؤتمرات المتخصصة التى تجمع معظم العلماء المتخصصين فى فرع من فروع المعرفة فى مكان واحد ، ليناقشوا القضايا ، ويتبادلوا الآراء فى زراعة الاعضاء البشرية او تطوير العقول الاليكترونية او السيطرة على العوامل الوراثية ، او زراعة اطفال الانابيب ، او استنباط سلالات جديدة من النبات والحيوان ، او تغيير الصفات التى جاءت بها الكائنات ، او محاربة الميكروبات الضارة بصحة الانسان والحيوان والنبات ، او معرفة اسرار المحيطات ، وطبقات الارض ، ونشأة الحياة ، او اكتشاف اسرار الذرة ، او البحث عن بدائل الطاقة التقليدية ، او دراسة الظواهر الطبيعية والكونية .. الى آخر هذه التخصصات الدقيقة التى تعد بالمئات ، والتى ينتقل لها العلماء عبر القارات فى ساعات معدودات ، ومن خلال تنافس العقول مع العقول ، او احتكاك الافكار بالافكار ، او تبادل الآراء مع الآراء ، يخرج صانعو الحياة بمحصلة من المعلومات التى تستحق مزيدا من الدراسة والبحث والصقل والتمحيص ، لتصبح لهم زادا فكريا هائلا قد يتحول الى تطبيقات تكنولوجية جبارة ، تفيد الناس ، او قد تقلب انماط تفكيرهم ، ثم تتكرر المؤتمرات ، لتزيد حصيلة صانعى الحياة من معرفة ليس لها من حدود او قرار ، ولهذا فسوف يستمر

التطور العلمي والتكنولوجي ما دامت الحياة على هذه الأرض قائمة .

كل هذه الأمور الميسرة امام صانعي الحياة في الأيام الحاضرة ، لم تكن كذلك في العصور الماضية ، ومن أجل هذا جاءت « الثمرات » التي قدموها للناس متواضعة جدا .

• • •

اديسون .. بين عهدين :

ان الاثر البارز الذي تركه توماس آلفا اديسون في حياة معظم الناس في مشارق الأرض ومغاربها ، يتمثل لنا ـ أول ما يتمثل ـ في المصباح الكهربي الذي يسر الحياة ، واحال ظلمة الليل الى اضواء تنير للانسان طريقه كلما يمم وجهه الى كل مرفق من مرافق الحياة ، ولهذا طبقت شهرة الرجل الآفاق .. كيف لا ، وها هو اثره يتضح امامنا كلما ضغطنا على زر ، لنضيء مصباحا !؟

وليس ادل على عظمة هذا الاثر الذي ترك به اديسون بصماته على الحياة ، انه في مساء اليوم الذي ووري فيه جسده التراب ، وبعد ان غابت الشمس في يوم ٢١ اكتوبر عام ١٩٣١ ، انطفأت اضواء بلايين المصابيح التي تنتشر في كثير من الولايات المتحدة الامريكية لمدة دقيقة رمزا للحداد ، وتقديرا للرجل على ما قدمت يداه ، كما توقفت السيارات والقطارات ، وحل الظلام في المنازل والشوارع ، حتى شعلة تمثال الحرية قد اطفئت بدورها لمدة دقيقة .. وبعدها بدأت الأضواء تسطع ، والحياة تسير !

لكن المصباح الكهربي لم يكن هو الاثر الوحيد الذي تركه اديسون في حياة الناس ، بل يقال ان اختراعاته وانجازاته التي سجلها باسمه كانت تأتي بواقع اختراعين في كل شهر في المتوسط في شبابه ، وهو ـ بعد ذلك ـ لا يدعي انه كان عبقريا ، بل كان يقول « ان العبقرية ١ ٪ الهاما ، و ٩٩ ٪ جهدا وعرقا »

على أن اديسون رغم كل انجازاته التكنولوجية لم يكن عالما بمعنى الكلمة ، رغم انه بز كثيرا من العلماء ، فلم يكمل تعليمه في المدارس ، بل هجرها ليبيع الصحف والشطائر والحلوى في القطارات ، ويكسب قوته ، ليعلم نفسه بنفسه ، وكان مثالا للمثابرة والكفاح ، وصامدا لكل ما لاقاه من محن ومعاناة ، ولواقا للمعرفة التكنولوجية السائدة في عصره .. ولقد شغف بحب الكيمياء وهو في العاشرة ، وعندما بلغ الثانية عشرة من عمره احترقت عربة العفش الملحقة بقطار الركاب ، والتي كان اديسون قد اتخذ ركنا منها ليضع فيها متاعه وادواته الكيميائية التي يجري بها تجاربه ، ولما عرف المسئولون أن الحريق قد شب بسبب مواده الكيميائية ، قذفوا له ما تبقى من متاعه وادواته ، وطردوه من القطار في المحطة التالية ، وعلى الأثر لكمة واضحة تلقاها من حارس القطار ، فتسببت في اصابته بالصمم الذي عاني منه طوال حياته .

وحدثت الصدفة السعيدة في حياته ، اذ رآه ناظر المحطة الذي انقذ اديسون له ابنا صغيرا من قبل بعد أن كاد يذهب تحت عجلات القطار ، واراد أن يرد له الجميل ، فالحقه بمكتب التلغراف الكائن في المحطة ، وبدأ الصبي يتعلم بسرعة ، وعرف سر المهنة ، والم بتفاصيل ميكانيكية التلغراف ، واصبح خبيرا فيها ، ولم تسعف هذه المهنة المتواضعة طموحه ، فتجول في طول البلاد وعرضها كخبير يعرض خدماته على مكاتب التلغراف في المدن المختلفة ، وحدث أن فقد وظيفته في احد المكاتب بعد أن وجدوه نائما أثناء تأدية عمله الليلي ، فتعطل الارسال التلغرافي بسببه ، وعندئذ بدأت أولى عبقرياته تظهر في اختراع يتغلب به على هذه المشكلة ، فكان أن صمم جهازا زمنيا اوصله

بالتلغراف ليستقبل الاشارات ويعاود ارسالها أوتوماتيكيا وبانتظام كل نصف ساعة ، بينما هو ينعم بنوم هادىء ! .

وهبطت عليه الثروة بعد ان حط بهالترحال فى نيويورك ، وفى جيبه دولار واحد ، وفى راسه افكار كبيرة ، وآمال عريضة ، وبينما هو يتجول فى ادارة احدى الشركات الكبيرة ، سمع ضجيجا فى الشارع وفى المكاتب ، فلقد توقف الارسال التلغرافى فى المحلات التجارية التى كانت تستخدم هذه الوسيلة لطلب البضائع والمهمات من تلك الشركة الكبيرةالتى اقامت لنفسها مكتبا تلغرافيا كاملا للارسال والاستقبال بينها وبين العملاء ، وعندما تعطلت آلية الارسال المركزى فيها ، ارسلت كل شركة صبيا لمعرفة سبب الخلل ، فكان ان تجمع اكثر من مائتى صبى فى المنطقة ، وكل يتساءل عن سر العطل الذى حدث ، ما أوقع الرئيس المسئول عن تشغيل التلغراف المركزى فى حرج وارتباك شديدين ، فهو بدوره لا يعرف سر الخلل ، ولا السبيل الى اصلاحه .

وهنا تقدم اديسون ، وانتهز هذه الفرصة الذهبية ، ليرضى طموحه ، ويظهر عبقريته ، واخبر القوم انه يستطيع ان يعيد الأمور الى مجاريها فى دقائق معدودة ، وبر بوعده سريعا ، فبعد ان فحص الالات ، توصل الى سر الخلل ، واعاد زنبركا كان قد سقط بين عجلتين ذات تروس الى موضعه الصحيح ، وفى الحال بدأ الارسال والاستقبال يعود الى سابق وضعه ، ولم يتركوا الشاب الذى لم يتجاوز وقتها من العمر عشرين عاما ، بل عينوه مشرفا على العمل وبراتب لم يكن يحلم به على الاطلاق (٣٠٠ دولار شهريا فى ذلك الوقت) ، وساعده هذا المال على صقل افكاره ، والقيام بتجاربه ، واظهار عبقريته ، فكان أن اخترع التلغراف الكاتب ، فاشترته منه الشركة التى كان يعمل فيها بمبلغ اربعين الف دولار ، ولم يكن هو يطمع فى أكثر من خمسة آلاف دولار .

وبهذا المبلغ الكبير بدا نجم اديسون يلمع ، وفتح لنفسه معملا وورشة ليواصل فيهما اختراعاته وتجاربه ، وليطور فى الاجهزة التى تحتاج الى تطوير ، وبدات سلسلة من الاختراعات التى تقود الى اختراعات اخرى ، او تنبع منها .. من ذلك مثلا انه بعد ان فحص آلة التليفون وعرف كيف ان الصوت يؤدى الى اهتزازة فى « طبلة » التليفون ، لتتحول هذه الاهتزازات الى نبضات كهربية ، لتتحول على الجانب الآخر الى موجات صوتية ، بعد أن عرف ذلك ، جاءته فى الحال فكرة اخرى ، وفى دقائق معدودة رسم على الورق نموذجا لجهاز بدائى يمكن ان تسجل عليه الاهتزازات ، فاذا اعيد تشغيلها عادت الى اصوات مسموعة ، وبعد يومين اثنين ظهرت نواة الحاكى او الفونوغراف الى الوجود على هيئة اسطوانة من الشمع عليها ابرة تسجل فيها الاهتزازات ، وببطء ادار اديسون الاسطوانة ، وانطلق صوته « مارى عندها حمل صغير » ، ثم اعاد تشغيلها ، فظهرت نفس العبارة ، وكانت هذه اول جملة مسجلة فى التاريخ .

وطبيعى اننا لن نسترسل هنا فى الاسهاب فى حياة اديسون واختراعاته الكثيرة ، بل اننا قدمنا هذه النبذةالقصيرة عن حياة الرجل الذى طور حياة الناس ، وقدم لهم نواة الآلة الناسخة للوسائل ، ونواة آلة لتصوير الأشياء المتحركة وآلة لعرض الصور ، واخترع الريشةالكهربية الكاتبة ، وآلة كهربية لتسجيل الصوت ، والميكروفون ، والعازل المغناطيسى للمعادن ، وساهم فى تقديم طريقة جديدة لصناعة الأسمنت (كان يهوى الكيمياء من صغره كما ذكرنا) ، وادخل كثيرا من التعديلات على تصميم الدينامو والموتور والبطارية السائلة والتليفون ، وشبكات التلغراف التى ادخل فيها عشرات التحويرات بغية تطويرها وصقلها لتصبح اكثر كفاءة ، ومن هذه التحويرات مثلا انه اخترع شبكة اتصال للتراسل بين القطارات المتحركة ، وادخل تعديلا لزيادة

كفاءة الاتصالات التليفونية البعيدة ، وتوصل الى استنباط عملية الارسال التلغرافي الرباعي ثم السداسي ، اي التي يمكن بها ارسال اربعة او ستة رسائل مختلفة في الوقت نفسه آليا ، وظل الرجل يعمل ويعمل ، وحتى وهو في الثمانين من عمره بدأ يشتغل على امكان تحويل مشتقات بعض النباتات الى مطاط ، لكن المنية وافته دون تحقيق ذلك ، ومات عن ٨٤ عاما ، وترك وراءه ١٠٣٣ براءة اختراع حققها للبشرية في عمره الخصيب .

اديسون .. خيط في نسيج : والواقع ان اديسون ليس الا واحدا من مئات سيطروا بأفكارهم على عصرهم ، او كأنما هم جميعا بمثابة خلية النحل التي تعمل في صمت لتنتج عسلا لذة للآكلين ، نعني انهم ينتجون افكارا تؤثر في البشرية ، وتصنع حياتها ، وتمدها بثمرات علمية كثيرة لذة للعقول دون البطون !

فاذا ذكرنا اديسون ، فلا بد أن يطرأ على البال ايضا صانعو الحياة العلمية والتكنولوجية من امثال فولتا وفرانكلين واورستد وواط وامبير واوم وفاراداي ومورس وماكسويل وجراهام بل وهيرتز وماركوني وهيوز ... الخ ... الخ ، فلقد وضع كل واحد من هؤلاء لبنة او اكثر في صرح العلم الذي بدأ في عصرهم متواضعا ، ثم تطور بعد ذلك على أيدي آلاف العلماء والمهندسين والتكنولوجيين الذين اوصلوا عالمهم الى هذه الدرجة من التقدم الحضاري الجبار الذي نعيش فيه ايامنا الحاضرة ، ونحصل من عصارة افكارهم على كثير من مقومات الحياة التي تدخل كل بيت وادارة ومصنع ومعمل ، حتى غزت في النهاية الفضاء ، وتجولت في اعماق البحار ، وغاصت في باطن الأرض لتكشف اسرارها وثرواتها وطبقاتها ... الخ .

فاذا ذكرنا الراديو او التليفزيون او المولد الكهربي (الدينامو) او المحرك الكهربي (الموتور) او المسجل (الريكوردر) او الهاتف او الترانزستور او المصباح الكهربي او الحاسب الاليكتروني الذي تحمله في جيوبنا (بعد ان اصبح ميسرا للجميع) ... الى آخر هذه الاجهزة الكهربائية او الاليكترونية التي لا يخلو منها اي بيت عصري ، اذا ذكرنا هذا او غيره ، فلابد ان نعيد الفضل فيه الى ذويه وندرك ان من وراء هذه الانجازات علماء رياضيات وفيزياء وكيمياء واليكترونيات وميكانيكا وديناميكا ... الخ ، وأن منهم من كان يقدم الفكرة او يستلهمها (العلماء النظريون Theoretical Scientists ، ومنهم من كان يجسدها ويطبقها (العلماء التطبيقيون Applied Scientists .. كما ان الفكرة كانت تقود الى فكرة احسن واكفأ من سابقتها ، الى ان اوصلتنا الى هذا الازدهار العلمي الذي نعيش فيه الآن ، أو ستعيش فيه الاجيال المقبلة .

واذا كنا نسمع عن اديسون (او غيره) ونعرف عنه الكثير او القليل ، فربما لان عبقريته وظروفه وزمنه قد اعطاه ما يستحقه لكن هناك ايضا من صنع الحياة ، ومع ذلك فقد تخلت عنه الحياة ، ربما لأن اختراعه كان سابقا لزمانه ، او لأن الناس لم تكن لتدري ما يمكن ان يعطيه اكتشافه للبشرية من امجاد ، فواحد مثل توماس دافنبورت لا يكاد احد يسمع عنه شيئا رغم انه أول من صنع المحرك الكهربي (الموتور) عام ١٨٣٤ ، ولم يعرف الناس في زمانه قيمة هذا الاختراع العظيم ، ربما لأن دافنبورت كان حدادا فقيرا ، وطبيعي انه لم يكن ليعرف شيئا عن مبادىء الكهرباء ولا الملفات الكهربية ، ولا اصول الميكانيكا ، ولا اسس الرياضة ولا شيء مما يتمتع به اساتذة الجامعات ، ومعاهد البحوث ، كل ما رآه في شبابه هي قطعة من الحديد على هيئة حدوة الفرس ، وملفوفة بسلك يسري فيه تيار كهربي من بطارية ، فاذا اقتربت الحدوة من قطعة حديد ، استطاعت أن ترفعها من الأرض ،

ولقد كانت هذه الفكرة ـ التى اتخذ منها الناس اداة لهو وتسلية واثارة للفكر والعقل ـ من اعمال **البروفيسور جوزيف هنرى** من آلبانى بالولايات المتحدة الامريكية ، لكن ذهن **دافنبورت** وعبقريته قد تفتحت على ما هو اعمق من ذلك بكثير ، اذ لمعت فى راسه فكرة ترويض هذه القوة الخفية التى لم يكن ليدرك مغزاها ، وعندئذ تساءل : الا يمكن ترويض هذا الشىء الخفى ليصبح اكثر نفعا للبشرية !

وعول على ان يشترى هذه اللعبة المثيرة ، ودفع فيها خمسين دولارا ، وكان هذا المبلغ هو كل ما كان فى جيبه ، وعاد الى بلدته براندون بولاية فيرمونت ، وظل يعالج الفكرة لسنوات عدة ، حتى توصل فى النهاية الى صنع نواة للمحرك الكهربى ، واستطاع ان يدفع به نموذج قطار صغير من ذلك النوع الذى يلعب به الاطفال ، وداعبته الامال بان هذه القوة تستطيع ان تدفع السفن ، وتدير المطابع ، وتحرك العربات ، لكنه لم يكن ليملك شيئا ليطور اختراعه ، وماتت دونه عن التسع واربعين عاما فقيرا معدما ، وبعد ذلك بعشرات السنوات ، ظهر المحرك الكهربى فى كل المجالات .

ولقد تنبأ العالم الانجليزى الشهير **ميكاليل فارادى** قبل ذلك بانه قد يأتى اليوم الذى يمكن ان يخترع فيه الانسان المحرك الكهربى ، ولم يكن دافنبورت يعرف شيئا عن فارادى ، ولا سمع باكتشافاته فى الكهربية والمغناطيسية ومع ذلك ، فقد نفذ الرجل الفكرة بعبقرية لم تات لاحد فى زمانه .

وقصص هؤلاء المخترعين ذوى الطموح والتحديات لكل الصعاب التى قابلتهم فى زمانهم كثيرة ومثيرة ، خاصة وان زمانهم كان احيانا ما يقاوم التغيير مقاومة جبارة ، ومع ذلك فلقد كانت عزيمتهم اقوى من كل التحديات .

والقصة التالية التى رواها لنا هارلاند مانشستر فى كتابه **«حملة مشاعل التكنولوجيا»** (ترجمة د . سيد رمضان هدارة) توضح لنا كيف ان بعض الاختراعات الهامة فى حياة البشرية قد قوبلت بالتهكم والسخرية . . يقول مانشستر فى الثالث عشر من شهر ديسمبر سنة ١٩١٣ ، وفى احدى المحاكم الاتحادية بنيويورك تهكم ممثل الاتهام على مخترع شاب هزيل رث الثياب ، وهو يواجهه بتهمة النصب والاحتيال التى اقتيد من اجلها الى المحكمة مع فئة من زملائه .

عرض ممثل الاتهام على المحكمة انتفاخا زجاجيا صغيرا خفيف الوزن ، وتبرز من سطحه بعض الأسلاك ، وهو يحمله على يده برفق ، وبلهجة يشوبها الاحتقار والتسفيه شرح للمحكمة كيف أن المتهم دى فورست قد وقع باعطائه قرارات غريبة متعمدة التضليل مضمونها انه بواسطة هذا الجهاز سوف ينقل الصوت الانسانى يوما عبر المحيط الاطلنطى .

وبفضل هذه الادعاءات المضحكة ، اقنع بعض المشترين السذج بدفع اسهم مالية تتراوح قيمتها ما بين عشرة الى عشرين دولارا فى شركة فورست ، وحث ممثل الاتهام المحكمة ان توقع باسم شعب الولايات المتحدة على هذا الرجل وشركائه العقاب الشديد الذى يستحقونه عن جدارة حسب قانون عقوبات اتلانتا .

واقتيد اثنان من زملاء فورست الى السجن ، اما هو فقد اطلق القاضى سراحه ، بعد محاضرة قاسية نصحه فيها بأن يتخلى عن التظاهر بكونه مخترعا ، ويحاول العثور على وظيفة عادية يتعيش بها .

لم يكن هذا الانتفاخ الزجاجى « العديم القيمة » الذى اوشك ان يزج بفورست الى السجن الا انبوبة **«الاوديون»** التى قيمت منذ ذلك الحين بأنها اعظم اختراع فى القرن العشرين ، واحد الأجهزة القليلة المبتكرة التى انتجها عقل الانسان ، اذ كانت هذه الانبوبة

المتفجرة اساس الصناعة الاليكترونية بأسرها وادت الى وجود مكبر الصوت ، والمكالمات التليفونية عبر المحيطات ، ونقل صور الأخبار بالأسلاك والراديو ، كما أوجدت السينما الناطقة والرادار واجهزة اليكترونية عديدة .. لقد كانت الأنبوبة بمثابة مصباح علاء الدين الذي منح الاليكترون الصغير قوة جني عملاق .

وهكذا عومل هؤلاء العباقرة معاملة المجانين ورغم ذلك ، فهم لم يأتوا بانجازاتهم من فراغ بل طوروا فكرة او افكارا راودت العقول قبل ذلك ، أو هم كما يقول منهم دكتور فانغاربوش مدير مكتب البحوث العلمية والتطورات « لم يكن هناك مخترع فردي على الاطلاق ، فوراء كل اختراع عظيم يوجد رجال اسهموا بمجهودات اساسية ، ولم ينالوا منها الا القليل من التقدير العام . . وكان هناك مخترعون يتضورون جوعا ، ولقد رأيت رجالا كثيرين حطموا حياتهم في الاختراع في حين انه كان من الممكن ان يحرزوا نجاحا مرموقا لو انهم وضعوا خطة احسن قليلا من الاسلوب الذي اتبعوه . ان العمل التعاوني يأتي بنتائج اسرع ، واننا لنجد ان الاختراعات كبيرها وصغيرها تتم اليوم باستمرار في المعامل العلمية الكبيرة » .

ان صانعي حياتنا الذين ودعوا الحياة باجسامهم من زمن طال أو قصر ، لم يودعوها بفكرهم الذي نبت كبادرة صغيرة ، ثم استوى على عوده برعاية اجيال متتابعة من العلماء المتطورين .. فالتليفون أو الهاتف مثلا قد نشأ نشأة جد متواضعة ، ولم يدر بخلد جراهام بل ان اختراعه هذا سوف يتطور الى الدرجة التي يصبح فيها الاتصال التليفوني قائما بين الارض والفضاء عن طريق الاقمار الصناعية المعقدة التي تربط كوكبنا بشبكة من الاتصالات اللاسلكية ، وكأنما هي بمثابة الشبكة العصبية في اجسامنا ، فكما تنتقل النبضات العصبية بين الخلايا والأنسجة والأعضاء لتجعل الاحساس قائما ، كذلك تكون الاتصالات بين المحطات الأرضية والأقمار الصناعية ، فعن طريقها نستطيع ان نتحدث من اية بقعة في الأرض الى اية بقعة اخرى نائية ، وكأنما هذا الكوكب بين أيدينا ، وتحت اقدامنا .

كذلك لم يدر بخلد اديسون ان فتيلة مصباحه الكهربائي المتواضع سوف تتمخض عن اكتشاف الصمامات الكهربائية او الاليكترونية التي بدأت ايضا بداية متواضعة عن طريق العالم الانجليزي ج . ا . فليمنج ، والأمريكي دي فورست ، والتي اعطتنا فيما بعد الراديو والتليفزيون والرادار والحاسب الاليكتروني وكل التصميمات الاليكترونية المعقدة التي نشهدها في البواخر والطائرات والصواريخ والأقمار الصناعية .. الخ .

وعندما كان العالم الفيزيائي ويلارد جيبز Gibbs يقوم بوضع اسس معادلات الديناميكا الحرارية في القرن التاسع عشر ، لم يكن يدري ان نظرياته ومعادلاته سوف تتمخض عن تقدم تكنولوجي ضخم في التعدين والمتفجرات والطيران والتبريد وما شابه ذلك .. فالذي يملك ثلاجة في بيته لا يدرك مثلا ان الفضل في ظهورها كان ثمرة من ثمار معادلات ونظريات وضعها جيبز في القرن الماضي ، ولم يعرف احد اهميتها الا بعد مرور عشرات السنوات ، تماما كما وضع البرت اينشتاين نظرية تحليل رياضي عام ١٩٠٥ ، ولم يخطر ببال احد وقتها ، ولا اينشتاين نفسه ، ما تنطوي عليه هذه النظرية من تطبيقات جبارة غيرت مجرى حياة البشرية بعد مرور حوالي اربعين عاما ، وعلى اساسها تحررت ينابيع ضخمة من الطاقة ، ظهرت أول ماظهرت في قنبلتين ذريتين اسقطتا على هيروشيما وناجازاكي في نهاية الحرب العالمية الثانية ، فوضعت حدا لصمود شعب اليابان الذي قاوم ببسالة الاسلحة التقليدية ، ومن يومها طوع العلماء الطاقة

النووية لاستخدامها فى الاغراض السلمية ، وسوف تتطور استخدامات هذه الطاقة تطورا هائلا عندما تغض ينابيع الطاقة التقليدية التى يحصل عليها الانسان من البترول والفحم والغازات الطبيعية .

•••

تقارب له مغزاه على ان عصرنا هذا يختلف عن العصور القديمة التى مر بها الانسان فى امر جوهرى ، اذ ظهر فى كل العصور ما يمكن ان نطلق عليهم صانعى الأفكار او الفلسفات او النظريات او العقائد ، اذ كانت نظرتهم الى امور الكون والحياة تتمخض عن افكار لم تجد التطبيق الأمثل الذى يؤثر تأثيرا مباشرا على حياة الناس .. فلطالما سمعنا كثيرا عن مفكرين او فلاسفة الموا بعلوم عصرهم ، وانهم كتبوا فيها مجلدات من فوق مجلدات ، لكن ذلك لم يطور حياة البشرية بحيث يجعلها ايسر منالا ، واحسن حالا ، فظلت الدواب على البر ، والاشرعة فى البحر هى السبيل الوحيد للانتقال بين البلاد لعهود طويلة ، واستمر الانسان يعتمد على عضلاته اكثر من اعتماده على فكره لقرون كثيرة ، وبقيت المجتمعات شبه معزولة ، بحيث لا تكاد تعرف ما يجرى فى عالمها من احداث الا بعد ايام او شهور او ربما سنوات ، او قد لا تعرفها على الاطلاق (كامريكا مثلا قبل أن يستعمرها الأوروبيون) ; كما ظل الانسان يعتمد على النار كمصدر وحيد للطاقة .. الى آخر انماط هذه الحياة البسيطة التى لا تقارن بحياتنا الحالية .

صحيح ان الانسان تدينى القلاع والحصون وعرف شيئا عن محاور الارتكاز فاستخدم العتلة والطنبور ، وادرك معنى تخزين المياه ، فاقام السدود ، وتحدث ديمقريطس عن الذرة ، وابن الهيثم عن البصريات ، وارشميدس عن قانون الطفو ، والزهراوى عن الطب والجراحة وبنى الفراعنة الاهرامات ، وحنطوا الجثث ، وصهروا المعادن ، وراقب الحكماء او الفلاسفة حركة الكواكب والنجوم ، فعرفوا عدد السنين والحساب ، وتوصل اقليدس الى بعض المبادىء الهندسية ، واستخدم هيرو السكندرى البخار فى دفع كرة لتدور ... الخ ... الخ ، لكن ذلك او غيره لم يؤثر كثيرا فى حياة الناس ، فصانعو هذه الأفكار البسيطة او من اتى بعدهم ، لم يطوروها ليصبحوا من صانعى الحياة الذين نقصدهم فى هذه الدراسة اذ ان هؤلاء الذين غيروا انماط تفكيرنا وحياتنا عندما لجأوا الى التأمل الواعى فى الطبيعة ، ودراسة ظواهرها واسرارها ، وتجميع الحقائق ، وربطها فى اطار من المعادلات والنظريات والقوانين ، ثم تطوير كل هذا وصقله باستمرار ، وتضييق الفجوة الواسعة بين النظريات او الأفكار ، وبين التطبيق العملى او التكنولوجى الذى تمخض عن اختراعات ضخمة نستفيد منها فى كل شاردة وواردة .

فالاشياء الكثيرة جدا التى ادخلها صانعو الحياة فى حياتنا ترجع اصولها الحقيقية الى قوانين الميكانيكا والحركة والجاذبية التى انبثقت فى القرن السابع عشر على ايدى علماء فلائل من اشهرهم اسحق نيوتن العظيم ، وترجع الى صياغة قوانين الديناميكا الحرارية التى خرجت الى الوجود فيما بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وادت الى خروج الآلة لتحل محل عضلات الانسان والدواب (وهو ما يعرف بعصر البخار) وترجع الى اكتشاف الكهرباء فى القرن التاسع عشر (عصر الكهرباء) ، والى معرفة اسرار الذرات والموجات الكهرومغناطيسية والجزيئات فى اواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين (عصر الذرة) .. ثم يقودنا كل هذا الى دخول عصر الطاقة النووية والصواريخ والأقمار الصناعية والحاسبات الاليكترونية وغير ذلك من انجازات كثيرة .

والواقع ان تقارب الفكرة او النظرية مع التطبيق التكنولوجي او الاختراع كان له الاثر الاكبر في نهضة البشرية وانطلاقها نحو آفاق اوسع ، وبسرعة كبيرة ، وبحيث تجعل عقولنا « تلهث » دون اللحاق بهذا التطور الخطير في المعرفة او التطبيق ، ولا يمكن والحال كذلك ان يلم الانسان بكل ما هو جديد في تخصصه ، لان البحوث في هذا التخصص او ذاك قد تنطلق كطوفان دافق .. ففي كل عام تظهر ملايين البحوث والاختراعات في كل المجالات ، ومن وراء هذا سيل جارف من الدوريات العلمية (الاسبوعية او الشهرية او الربع سنوية) التي تيسر الاتصال بين عقول صانعي الحياة ، فتتولد عندهم افكار جديدة ، لتتحول الى تطبيقات جديدة .

فالافكار المتشعبة والكثيرة التي انبعث من معرفتنا النسبية باسرار المادة والطاقة والقوى والموجات والجسيمات وما شابه ذلك ، هي التي وجهت صانعي الحياة او المخترعين الى الابداع في مجالات الصناعة والزراعة والكيمياء والوراثة والاجهزة الحساسة التي دخلت اجسامنا ، او اصبحت جزءا لا يتجزأ منها .. بمعنى انها تكتشف الداء ، وتحدد الدواء ، وتقوم بعمل العضو الطبيعي اذا توقف هذا العضو عن العمل لاي سبب من الاسباب .

ونحن لا نستطيع هنا ان نتعرض لما قدمه صانعو الحياة من اجل الحياة ، لان ذلك يستلزم مجلدات من فوق مجلدات .. فعلوم الاليكترونيات مثلا واسعة شاسعة متشعبة ، ولها في عصرنا الحالي جيش متكامل من العلماء والمهندسين والتكنولوجيين الذين يقفون وراء تطويرها باستمرار ، وبحيث يتلاءم ذلك مع حاسب يحسب ، او قمر يدور ، او صاروخ ينطلق ، او قذيفة تتوجه ، او رادار يكشف ، او اتصالات تحدث ، او اجهزة تحلل ، او مسجل يسجل ، او آلة تكتب ، او طائرة تحلق ، او حتى قلب ينبض ، او كلية تتوقف ، او مخ يبعث بالموجات (فتقاس مثلا برسام المخ الكهربي) ... الخ ... الخ .

• • •

المصب النهائي في الانسان لكن مما لا شك فيه ان هنالك تقاربا آخر مثمرا بين صانعي الحياة من العلماء ذوي التخصصات المختلفة ليسيطروا على الانسان نفسه ، او بمعنى ادق على بيولوجية الانسان بداية من ذراته وجزيئاته ، الى خلاياه وانسجته واعضائه .

ان جسم الانسان لم يعد ـ في وقتنا الحاضر ـ هدفا للاطباء والجراحين وعلماء النفس وصانعي الادوية والعقاقير ، بل دخل معهم هذا الميدان الصعب علماء الميكانيكا والكهرباء والاليكترونيات والكيمياء والفيزياء والرياضيات والمواد ... الخ ، اي كأنما اجسامنا على حد قول احد العلماء « قد صارت اقرب الى الآلات ، واصبح الجراحون اقرب الى الميكانيكيين » !

والمغزى هنا لا يخفى على لبيب ، فتقدم العلوم في كل المجالات سوف ينعكس انعكاسا مباشرا او غير مباشر على التحكم في جسم الانسان ذاته من خلال استخدام وسائل التكنولوجيا الحديثة التي نراها في ترانزستور وراديو وتليفزيون وصاروخ وقمر صناعي وحاسب اليكتروني واجهزة اليكترونية معقدة تشتغل بالنبضات الاليكترونية ، او الموجات الكهرومغناطيسية .

ولكي نوضح اكثر نقول . ان من حسنات عصر الفضاء مثلا انه وحد بين العلماء ، وجمع شملهم من اجل التوصل الى اهداف محددة يثاب فيها الانسان دون ان يدري ، او يدري ، فتسجيل نبضات قلب رائد الفضاء ، وهو يحلق بعيدا عن الارض في المدار ، او وهو يمشي على سطح القمر ، او الاطلاع على معدل

تنفسه ، أو قياس درجة حرارته ، او ما شابه ذلك من عمليات فسيولوجية ، كل هذا وغيره يستلزم وجود علماء ومهندسين وتكنولوجيين على درجة عالية من الكفاءة والذكاء ـ فبجوار الطبيب والفسيولوجي والجراح ، يوجدالعالم المتخصص فى الارسال والاستقبال الموجى ، وعالم الاليكترونيات ، وعالم التصميمات الدقيقة ، وعالم الفيزياء والكيمياء والذرة والاشعاع ... الخ ، وكلهم يشتغلون كفريق واحد متفاهم ، بحيث اذا نبض قلب الانسان على سطح القمر ، جاءت نبضاته كموجات ليراها أهل الارض على اجهزة خاصة ، وكأنما هو معهم ، او بين ايديهم !

مثل هذه الانجازات الفضائية الجبارة ، قد افادت البشرية على الارض فى تيسيرات طبية لها وزنها ، فمن خلال الاجهزة الدقيقة الحساسة التى تترجم حالات رواد الفضاء لعلماء الارض ، يمكن ايضا مراقبة حالات المرضى فى مستشفى عصرى كبير من خلال حجرة عمليات مركزية ، تتحكم فيها «عقول» اليكترونية ، فتسجل نبضات القلوب ، او سرعة التنفس ، او حالات ضغط الدم ، او درجات الحرارة ، او حالاتهم الصحية بوجه عام ، دون اللجوء الى هيئة طبية او تمريضية ترعى المرضى ، وتسهر بجوارهم ، اذ يكفى جهاز انذار اليكترونى صغير ليشير الى الخطر حيث كان ، فتهب النجدة الطبية علها تعيد الأمور الى نصابها .

وطبيعى ان مثل هذا الانجاز يتطلب صانعى حياة من نوع جديد .. وقد كان ، فظهرت اجيال من العلماء يعرفون الآن باسم علماء هندسة الحياة Bioengineers ، وهندسة الوراثة Genetic Engineering والفيزياء الحيوية Biophysics ، والبيولوجيا الاليكترونية Bioelectronics ... الخ ، وهذا يعنى ان العلوم المختلفة قد طوعت نفسها ، او طوعها علماؤها ، لتصب فى جسم الانسان ، وتصلح ما قد فسد ، او لتحل محل ما قد تلف .

ولكى يحدث ذلك ، كان لابد من دراسة عميقة ومفصلة لجسم الانسان او الحيوان (الواقع ان التجارب تجرى أولا على الحيوان، ثم تطبق فى حالة نجاحها على الانسان) ، ومعرفة دقيقة بالكيفية التى يشتغل بها النسيج او العضو ، ثم البحث عن البديل اذا فسد هذا العضو او ذاك ، ثم معرفةدقيقة بالميكانيكية الحيوية التى تنبض بها القلوب فى الصدور ، او ميكانيكية الالم ، او ترشيح السوائل من خلال الاغشية الخلوية للكلى ، او نقل الاشارات العصبية بين المخ وجميع اجزاء الجسم ، وما هى امكانات علماءالفيزياء والاليكترونيات والصمامات والمواد فى ذلك المجال ، وهذا وغيره من شانه ان يحدث ثورة كبيرة فى نظرتنا التقليدية الى اجسامنا ،ويفتح عيوننا على عصر مقبل يحمل كل ما هو غريب ومثير .

ولكى تتضح امامنا صورة التقارب او التزاوج بين العلوم المختلفة فى عصرنا الحالى، دعنا نختار صورة منصور النجاح التىحققها صانعو الحياة ، فوهبوا الحياة لمن كانوا من الموت قاب قوسين او ادنى .

فى عالمنا الان يعيش عشرات الالوف من البشر عن طريق جهاز اليكترونى صغيريعرف باسم منظم ضربات القلب Pacemaker .. فهو عبارة عن جهاز من صنع البشر ، ليحل محل جهاز طبيعي قد فسد .. فكل عضلات الجسم تنقبض عندما تتقبل نبضات محددة من المخ او من الجهاز العصبى ، لكن انقباض عضلات القلب ، التى تسبب النبض ، لها ميكانيكيتها الخاصة المعقدة ، فهى تتقبل الأمر من مجموعة خاصة من الخلايا التىتوجد كعقدة صغيرة وتعرف باسم منظم القلب الطبيعى ، ومن هذه العقدة تنبثق شحنات

او نبضات كهربية تسبب انقباض العضلات القلبية وانبساطها بمعدل ٦٠ ــ ٨٠ مرة فى الدقيقة ، كما ان هذه العقدة (او المنظم) تتصل ببعض الالياف العصبية الممتدة من الجهاز العصبى ، فتتأثر بها ، وتجعل نبضات القلب تزيد تحت حالات الانفعال او المجهودات التى يتعرض لها الجسم ، لكن قد يحدث احيانا ان يفسد هذا المنظم الطبيعى لأى سبب من الاسباب ، وعندئذ ينخفض معدل النبض الى ٣٠ أو ربما ٢٠ نبضة فى الدقيقة (والنبض هنا شىء متوارث فى عضلاته دون الاعتماد على المنظم) ، وهذا امر لا تستقيم معه الحياة ، فيؤدى الى العجز التام او الوفاة .

والى هنا تتدخل التكنولوجيا الحديثة بأدواتها لتقف مع القلب (ومع الانسان) فى محنته ، وتحاول أن تثير عضلاته لتنقبض عن طريق شحنات كهربية منظمة ومدروسة تأتيها من بطارية .. والى هنا يبرز أمامنا اثنان من صانعى الحياة الاوائل اللذان عاشا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .. هما جالفانى وفولتا الايطاليان ، اذ كانا من رواد توليد الكهرباء الاوائل ، واستطاعا ان يبرهنا على ان العضلات فى الضفادع (او فى غيرها) تنقبض اذا مسها تيار كهربى ضعيف من بطارية جد بدائية، لكن هذا الكشف المثير لم يجد التطبيق فى القلوب الا بعد حوالى مائتين من السنين .

وطبيعى ان منظم القلب الصناعى لا يعطى شحناته للقلب لينقبض وينبسط كيفما اتفق، بل لا بد من تحرير هذه الشحنات فى فترات زمنية قصيرة ومحددة ، وبحيث تتوافق او تتزامن مع التصميم الطبيعى الذى جاءت به الحياة .. ولقد مر منظم القلب الصناعى باطوار واطوار من الصقل والتحوير والاتقان، فبعد أن كان عبئا على المريض لكبر حجمه ، اصبح صغيرا للدرجة التى يمكن أن يوضع فيه فى مكان مناسب داخل الجسم (تحت الضلوع) ، وبعد ان كان عمر بطارياته لا يزيد عن عامين (عن طريق بطاريات زئبقية) ، توصل العلماء الى اختراع بطاريات نووية تستمر عشر سنوات ، وبعد أن كانت الاسلاك او الاقطاب الكهربية الرفيعة الموصلة بين المنظم الاليكترونى وعضلات القلب تبلى او تنفلت من مواقعها المزروعة فيها بعد عدة شهور من النبض الذى لا يتوقف (القلب ينبض حوالى ٤٠ مليون نبضة فى العام الواحد) ، تغلب الجراحون على هذه المشكلة بأن ادخلوا القطب الكهربى الرفيع من خلال وريد فى الرقبة حتى ينتهى بالقلب ، ويمس عضلة البطين الأيمن، ويمدها بالشحنات المطلوبة .. الى آخر هذه التفاصيل التى تحتاج الى صفحات وصفحات ، لكن فيما ذكرنا الكفاية ، ليتبين لنا ان الطبيب أو الجراح ليس هو الوحيد الذى يقف بجانب المريض ، بل دخل معه رجال التكنولوجيا بما وضعه العلم بين ايديهم من امكانيات، فيغيرون تصميما طبيعيا فسد، بتصميم من صنع ايديهم .

والواقع ان مئات الالوف ، او ربما الملايين من صانعى الحياة (من اطباء وجراحين وصيادلة ومهندسى اليكترونيات وعلماء مواد وفيزيائيين وكيميائيين ... الخ) يعملون ليل نهار وهم يضعون نصب اعينهم ان الجسم البشرى لا يخرج عن كونه « آلة » حية ، وان بعض اجزاء هذه الآلة قد يعطب او يتوقف ، وعندئذ يمكن اصلاح الاجزاء المعطوبة او تغييرها اذا لزم الأمر ـ تماما كما يحدث فى الآلة التقليدية ، مع الفرق طبعا بين عظمة تكوين الجسم البشرى وروعة ادائه ، وبين ميكانيكية الآلة المتواضعة وبساطة عملها .

وتغيير اجزاء الجسم البشرى المعطوبة قد يتم عن طريقين : اولهما طريقة زراعة عضو سليم من انسان يستغنى عنه ، الى انسان يحتاجه، ولقد حقق الاطباء والجراحون بعض النجاح فى زراعة الكلى والقلوب والعيون والحناجر والأوردة والجلود والعظام ... الخ، وكان من الممكن ان تحقق هذه العمليات نجاحا كبيرا ، وتنقذ حياة الملايين من البشر الذين

لتوقف فيهم اعضاء حيوية (مثل القلب او الكلى او الكبد ... الخ) ، لولا يقظة اجهزة المناعة التى تحارب كل عضو او نسيج مزروع حتى تقضى عليه دون هوادة .

وثانى هذه الطرق ان تغير الاجزاء المعطوبة باجزاء صناعية تحل محلها ، وتؤدى عملها ، ولقد ظهرت بشائر كثيرة فى هذا المضمار .. فالكلية الصناعية والرئة الصناعية والاذن الصناعية والصمامات الصناعية والمفاصل الصناعية ، ونواة القلب الصناعى الكامل ... الخ ، تشير الينا اننا لا زلنا فى بداية عهد متواضع ، ولا شك انه سيتطور مستقبلا الى كل ما هو مثير وغريب ، وبحيث يعمل جسم الانسان فى المستقبل باعضاء صناعية ، او قطع غيار معدنية ، تقوم مقام لحمه وشحمه وعظامه ، وهنا يكون صانعو الحياة قد تغلبوا على مشاكل الحياة التى يتعرض لها الناس فى اجسامهم ، وقد تطيح باعمارهم ، ما لم يسارعوا الى قطع الغيار التى تناسب حياتهم وتصلح عطبهم .

صانع الكلية الصناعية : عشرات الالوف من المرضى الذين فسدت فيهم الكلى ، وتجمعت السموم فى دمائهم ، كان من المحتم ان يموتوا لولا نجدة تاتيهم من كلية صناعية ، فتخلصهم من شبح الموت الذى ينتشر سموما فى انسجتهم .

فالكلية الطبيعية ليست الا مرفقا حيويا من مرافق الجسم الاساسية التى تخلص الدم من نفاياته الضارة ، اى كانما هى « غسالة » تغسل الدم وتنظفه من ادرانه ، او هى اشبه بمرشح حى على درجة عالية من الكفاءة ، ولكى يقلد صانعو الحياة عمل هذا المرشح ، كان عليهم ان يدرسوا تفاصيل تكوين الكلية الطبيعية ، وطبيعة اغشيتها المرشحة ، وكيميائية عملية الترشيح وكفاءتها ... الخ، ومن حصيلة المعلومات الدقيقة يمكن التوصل الى عمل جهاز او آلة تقلد بها ما يحدث فى الاجسام الحية .

وكان اول من فكر فى ذلك **ويلم كولف الهولندى** فى عام ١٩٤٣ عندما كان الالمان يحتلون وطنه ، وهو ايضا صاحب افضال على حياة المرضى فى تقديم نواة افكار لاجهزة صناعية اخرى تحل محل الاجزاء البشرية التالفة ، ولقد بدات الكلية الصناعية بداية متواضعة ، ولا يمكن ــ والحال كذلك ــ مقارنتها بالكلى الصناعية المتطورة التى يشهدها عالمنا فى الوقت الحاضر ، كما ان هذه الكلى لا تقارن بالكلى الطبيعية بحال من الاحوال.. صحيح انها ــ اى الصناعية ــ تؤدى عملها بشىء من الكفاءة ، الا ان حجمها ووزنها وتعقيداتها تمنع من ملازمتها للمريض ، وحملها معه فى غدوه ورواحه، ومع ذلك فشىء خير من لا شىء .

وانتقل كولف الى مركز كليفيلاند الاكلينيكى بالولايات المتحدة ، حيث طور الكلية الصناعية وادخل عليها تعديلات هامة ، اهمها اختيار غشاء دقيق من نوع « السلوفان » الذى يسمح بمرور السموم المتجمعة فى الدم مع الماء ، ويحجز ما عداها من مكونات الدم ، كما حال دون تجلط الدم اثناء عملية التنقية الصناعية باضافة مادة الهيبارين المعروفة .

والواقع ان الكلى الصناعية تنتشر الآن فى جميع انحاء العالم بعشرات الالوف ، او ربما مئات الالوف ، ففى امريكا مثلا تخدم الكلى الصناعية وحدها ما يقرب من ٢٥ الف مريض يترددون عليها ثلاث مرات كل اسبوع ، وبتكلفة تصل الى ٤٥٠ دولارا اسبوعيا للفرد الواحد ، او ما يقرب من ٢٢ الف دولار سنويا ، او قد يشترى المريض الموسر كلية صناعية مصغرة تكون تحت تصرفه فى بيته مقابل خمسة آلاف دولار، لكن الكلية الصناعية قد جعلت الانسان لها عبدا ، ومن اجل هذا فكر الجراحون فى زراعة كلية طبيعية سليمة محل الكلية الفاسدة .

ولقد بدات التجارب على الحيوان ، ونجحت اول زراعة لها فى الانسان عام ١٩٥٤ فى مستشفى

« بيتر بنت بريجهام » ببوسطن الامريكية ، وكان الجراح جوزيف موراى ومساعدوه اصحاب السبق فى هذا المضمار ، اذ نقلوا كلية توام الى اخيه التوام المتماثل ، وعاش التوامان سنين طويلة .

لكن العقبة الكؤود الآن تتركز فى جهاز المناعة الطبيعى الذى يحارب كل عضومزروع، ومع ذلك فقد وهب جيش من علماء البيولوجيا انفسهم للتغلب على هذه المشكلة ، واستطاعوا ان يضعوها تحت سيطرتهم ولو جزئيا . فوهبوا الحياة لعشرات الالوف من البشر ، وليس ادل على ذلك من ان اكثر من عشرين الفا يعيشون الآن بكلاوى غيرهم ، ولولا ذلك لكانوا فى عداد الأموات لا محالة .

ثم يجىء **الجراح الشهير كريستيان برنارد** ليبدأ زراعة قلوب طبيعية سليمة محل قلوب لا امل فيها ، ونجحت الزراعة ، لكن من بين كل عشرة قلوب مزروعة ، كان النجاح حليف قلب واحد لا يستمر فى النبض لاكثر من عام واحد ، ومن هنا لم يتحمس احد من الجراحين للاستمرار فى ذلك بسبب رفض الجسم للقلب المزروع ، لكن جراحا واحدا يدعى نورمان شامواى من المركز الطبى بجامعة ستانفورد بدأ فى تطوير هذه الزراعة ،واستمر فى عمله بزراعة قلب سليم محل قلب مريض بمعدل مرة فى كل شهر تقريبا ،وادخل على تكنيكه تطويرات كثيرة ، بحيث حالف النجاح ثلث هذه الزراعات ، وفى عالمنا الآن حوالى ٣٠٠ فقط يعيشون بقلوب طبيعية مزروعة ، وهذا مادعا صانعى الحياة الى اللجوء لتطوير وصناعة قلوب صناعية .

وفى عالمنا الآن مئات المعاهد ومراكزالبحوث التى وهبت نفسها لدراسة المشاكل التى تتعرض لها اجسام البشر نتيجة لتوقف عضو حيوى من الاعضاء التى لا غنى عنها لحياة الانسان ، والى واحد من هذه المراكز يصحبنا فانس باكارد فى كتابه « الذين يشكلون حياة الناس » ليقدم لنا صورا مثيرة عما يجرى بعيدا عن اعين البشر ، لكنه فى النهاية يصب فيهم ، ويتجسد امامهم على هيئة انجازات طبية وتكنولوجية رائعة .

ففى **معهد كليفيلاند الاكلينيكى** بالولايات المتحدة ، توجد هيئة ضخمة من صانعى الحياة الذين يمثلون التخصصات الطبية بفروعها المختلفة ، زيادة على علماء متخصصين فى الميكانيكا والكهرباء والكيمياء والكيمياء الحيوية والهندسةالبيولوجية الطبيةوالفيزياء الطبية وكيمياء البلمرة (وهى التى تختص بصناعة مواد تخليقية كثيرة منها مثلا الالياف واللدائن الصناعية) .. ويضم هذا المركز علماء من النمسا وايطاليا والبرازيل وفرنسا ومصر واستراليا .. زيادة على العلماء الامريكيين ... الخ ... الخ ، ويرأسه يوكيهيكو نوزى اليابانى خلفا لويلم كولف البولندى الذى سبق الاشارة اليه (وهو مؤسس هذا المعهد وصاحب اختراع الكلية الصناعية) .

ويلتحق بهذا المعهد القسم الاكلينيكى للاعضاء البشرية الصناعية ، وكما هو واضح من الاسم ، فان ذلك القسم يتخصص فى دراسة وابتكار اعضاء صناعية لتحل محل الاعضاء البشرية التالفة مثل القلب والرئتين والبنكرياس والحنجرة والكلية والفك والغضاريف والعظام ... الخ ، اى كانما هذا القسم قد اصبح « ورشة » لصناعة قطع غيار بشرية، وفيه يدرسون كل كبيرةوصغيرة بدءا من تصنيع الخامة او السبيكة المعدنية التى تناسب الجسم الحى ، وتحل محل ما فسد فيه ، الى تجربتها فى الحيوان اولا ، ثم تركيبها فى الانسان بعد ذلك .

فالقوم هناك مثلا يحاولون التوصل الى تخليق كلية صناعية صغيرة يمكن زرعها فى الجسم لتحل محل الكلية الطبيعية ، ولو تم لهم ذلك ، لكان من اعظم الانتصارات فى القرن

العشرين ، الا انهم يأملون ان يخرجوا بكليتهم هذه فى غضون ثمانى سنوات ، او ربما اقل ، لكن الكلية الصناعية التى ظهرت الى الوجود بالفعل لا تزن اكثر من كيلو جرامين ونصف ، ولهذا يمكن للمريض ان يحملها معه ويسير ، بدلا من بقائه اسيرا لكلية صناعية كبيرة ١٥ ساعة من كل اسبوع ، وربما تحل محل هذه الكلية الصغيرة كلية صناعية اصغر واصغر ، ذلك ان كل شىء يتطور بتطور افكار صانعي الحياة الطبية والتكنولوجية .

ويذكر فانس باكارد انه فى اثناء زيارته لقسم الحيوان التجريبى راى اشياء غريبة ومثيرة، فهناك ابقار وكلاب واغنام وقرود وارانب .. الخ ، وعليها او فيها تلتصق اجهزة غريبة على امخاخها وجلودها ورقابها وصدورها وبطونها ... الخ ، فهناك مثلا عجل صغير يقف ليرعى الاعشاب ، ويعيش باورطى صناعى لعدة شهور دون مضاعفات تذكر، وقد ينتقل هذا الانجاز الطبى التطبيقى الى البشر ،بدلا من البقر .. وبجوار العجل كانت تقف بقرة تحمل قلبا صناعيا مخلقا من لدائن صناعية ، وينبض كما ينبض القلب الطبيعى الذىلايزال فى جوف البقرة ، لكن الذى يدفع القلب الصناعى ليشتغل هو آلة ميكانيكية اليكترونية معقدة ، ولا شك أن محاولات تخليق قلب صناعى تكتنفه الكثير من الصعاب الطبية والتكنولوجية ، وان ذلك يستلزم صقلا وتطويرا ، ومع ذلك فالامل كبير فى الوصول الى هدف يريح البشرية من معاناتها .

ولقد تحقق هذا الهدف اول ما تحقق فى عجل ، اذ انهم نزعوا قلبه الطبيعى ، وزرعوا مكانه قلبا صناعيا ، ولقد ظل هذا القلب التخليقى ينبض ويتبض طوال خمسة شهور متصلة ، لكن البحوث المتطورة قد تتمخض عن قلوب صناعية تنبض سنوات وسنوات ، او ربما العمر كله .. كل ذلك يتوقف على جهود العلماء فى هذا السبيل .

ان المشكلة الاساسية فى الوصول الىاقامة صناعة ضخمة لتصنيع القلوب التخليقية وطرحها فى الاسواق، ترجع الى خاصيةتجلط الدم كلما لا مس سطحا غريبا او مختلفا عن سطح الاوردة والشرايين وفجوات القلب .

ولا شك ان العلماء يبذلون جهودا مضنية للتغلب على هذه المشكلة العويصة ، فنبض القلب ذاته لا يشكل امامهم عقبة كاداء ، اذ انه لا يخرج عن كونه مضخة ماصة كابسة ، ولا شأن له ـ اى القلب ـ بالعواطف والانفعالات التى يلصقها به عامة الناس بدون وجه حق ، وليس من الصعب على العلماء ان يقلدوا عمل هذه المضخة الطبيعية باخرى صناعية ، لكن الامر الصعب حقا هو اختيار المادة او « العجينة » التى تعطينا مضخة لا تتمزق ولا تبلى من كثرة ماتنقبض وتنبسط لسنين طويلة ، والا يؤدى سطحها الى تجلط الدم، فاذا تغلب العلماء والتكنولوجيون على هاتين المشكلتين ، لاصبحت صناعة القلوب التخليقية من اعظم الصناعات ازدهارا ،خاصة وان اصحاب القلوب المريضة والعاجزة يعدون بالملايين .

وحتى يتغلب صانعو الحياة على مشاكل القلوب الصناعية لتظهر بعد ذلك « ورش » او مصانع تنتجها على نطاق واسع ، كان لا بد ان نشير الى ان هناك صناعات مزدهرة لبعض قطع الغيار البشرية ، فتصنيع منظمات ضربات القلوب تتمخض سنويا عن مئات الالوف من هذه المنظمات فى العالم ، ففى الولايات المتحدة وحدها يبلغ حجم هذه الصناعة ما يزيد عن مائة الف منظم ، كما تزدهر صناعةالصمامات التخليقية ،والمفاصل التخليقية ، والغضاريف والمعادن التى تدخل فى تثبيت الاطراف والعظام المكسورة .. هذا بالاضافة الى تصنيع اجهزة القلوب والرئات الصناعية التى تستخدم فى المستشفيات اثناء اجراء العمليات الجراحية الكبيرة ، وايضا تصنيع اطراف صناعية كاملة يمكن تحريكها

من خلال تصميمات اليكترونية وبيولوجية معقدة ... الخ .

على ان التقدم المذهل في تكنولوجيا الاليكترونيات ، لم التوصل الى تصميمات اليكترونية اصغر من راس الدبوس ، ومع تفهمنا الدقيق لما يجرى فى الأجسام الحية من عمليات ، قد ساعد على استنباط اجهزة دقيقة تحل محل سمعنا وبصرنا ، فمن الممكن مثلا ان يبلع الانسان « كبسولة » صغيرة (لا تختلف كثيرا عن كبسولة الدواء) ، فتدور فى معدته وامعائه ثم تخرج فى النهاية مع الفضلات ، لكن بعد ان تكون قد « اذاعت » تقريرا مفصلا عن حالة الانسان الداخلية .. اى ان الكبسولة هنا بمثابة محطة اذاعةطبية، او كانما الانسان قد بلع « طبيبا » مصغرا ليفحص ما لا تستطيع العين ان تراه .

ومن الممكن الآن ان يسمع الاصم عن طريق ضرسه ، اذ توصل دكتور اندريجا بوهاريش الى اختراع جهاز ترانزستور دقيق جدا ، بحيث يزرع بين الضروس ، ويتصل بعصب الضرس ، لينقل الموجات الصوتية من عالمنا ، ويحولها الى نبضات خاصة تنتقل عن طريق العصب الى مركز السمع فى المخ ، فيسمع الذى به صمم .

وفى جامعة ملبورن باستراليا اعلن **البروفيسور جريم كلارك** انه وفريق البحث الذى يعمل معهفى قسم الأنف والاذنوالحنجرة قد نجحوا ايضا فى اغسطس من عام (١٩٧٨) فى اعادة بعض السمع الى رجل مصاب بالصمم التام نتيجة لحادثة مروعة من خلال زرع بعض الاقطاب الكهربية الدقيقة فى اذنه الداخلية ، ويتصل بهذه الاقطاب جهاز اليكتروني صغير فى حجم علبة كبريت (٤ × ٣ × ١ سم) ، هذا ومما يستحق الذكر هنا ان هذه العمليات ذاتها قد تمت ايضا فى كل من باريس وسان فرانسيسكو ، الا ان التصميم الاليكتروني الذى طوره فريق جامعة ملبورن ، وتفاصيل العملية الجراحية التى تمت فى اذن الرجل كانت اكثر تطورا ، واكفا عملا ، وهذا يعنى ان علم الاليكترونيات البشرية التى تساعد الحواس المعطوبة على تقبل اشارات عالمها الخارجى سوف يتطور الى درجات قد لا تخطر لنا على بال .

وهناك محاولات جادة لزرع العيون الطبيعية ، ولقد حققت بعض النجاح ، الا ان علماء الهندسة الاليكترونية بالتعاون مع اطباء العيون فى طريقهم الى تصميم جهاز بصرى قادر على تحويل الموجات الضوئية الى نبضات عصبية تؤثر فى مراكز الابصار ، فتجعل الاعمى يرى شيئا من تفاصيل عالمه .

وثمة جهاز اليكترونى آخر يحذر المريض المصاب بارتفاع ضغط الدم او انخفاضه برنين او ازيز كلما ارتفع ضغطه او انخفض عن الحدود المرسومة ، ليتصرف التصرف المناسب ، قبل ان يقع المحظور .

ومئات او آلاف من هذه الانجازات المثيرة التى اثمرت بفضل تعاون صانعى الحياة فى كل مجالات المعرفة الانسانية ، ليجعلوا حياة الناس اكثر سلامة ، وايسر سبيلا .

• • •

من الاعشاب الى البلورات الى التخليق الكيميائي :

ومن خلال كتبنا الثلاثة التى قدمنا عنها نبذا قصيرة ، نستطيع ان ننظر الى صانعى الحياة على انهم ايضا صفوة من الحكماء الذين ظلوا يبحثون عن الوسائل التى تريح البشرية من معاناتها وامراضها ، فمن قديم الزمن عرف الانسان الداء والدواء ، لكن معرفته كانت بسيطة بساطة حياته ، فمزج هذه المعرفة بكثير من الخزعبلات والاساطير ، ومع ذلك توصل الى بعض بدايات الادوية التى

لا زالت تعرف حتى اليوم بين العامة والخاصة، ولقد اعتمد الطبيب الكاهن الساحر الصيدلى (لأنه كان يجمع بين كل هذه الأمور فى عصره) فى تحضير ادويته لمرضاه من بعض الاعشاب والزهور والبذور واعضاء خاصة من الحيوانات والحشرات ... الخ .

لقد استخدم حكماء قدماء المصريين مثلا زيت الخروع كمسهل وملين لمداواة البطون وما زال، واكتشف حكماء البابليين «البلادونا» واستخرجوها من حشيشة ست الحسن ، ولا يزال هذا الدواء معروفا حتى اليوم فى مداواة نوبات السعال لاحتوائه على بعض القلويدات الهامة (مثل الاتروبين الذى يستخدم فى توسيع حدقة العين) ، وتوصل حكماء الصين الى علاج الانيميا باكل الكبد او الخضراوات الغنية بمركبات الحديد ... الخ .

هذا وتذكر كتب التاريخ الطبى ان احد حكماء المصريين الذى عاش منذ ٣٥٠٠ عام قد جمع وصنف ووصف اكثر من ٨٠٠ علاج لمختلف الامراض ، وقدم للبشرية قائمة باكثر من ٧٠٠ دواء ، ونذكر هنا على سبيل المثال ان هذا الحكيم (المجهول الاسم) كان يصف للاطفال الباكين (ربما من مرض او خلافه) علاجا يحتوى على مسحوق بذور نبات الخشخاش (وهو الذى يستخرج منه الافيون مع مركبات اخرى حتى الآن) ، وهو نبات به مواد فعالة لتسكين الالام ، ولقد كان هؤلاء الحكماء الكهنة يقدمون ادويتهم لمرضاهم فى صور مختلفة ، اى على هيئة حبوب (او بلابيع) او مسحوق او سائل او دهان او كمادات او مزيج ... الخ .

ويجىء **ابو قراط اليونانى** ليجمع ويصنف معظم الادوية الفعالة التى نشأت فى الحضارات القديمة ، ثم نقل عنه الرومان بعد ذلك ، لكن الازدهار الحقيقى لعلم الادوية وتحضيرها ووصفها وتصنيفها وتطويرها كان على يدى علماء العرب ، خاصة الكيميائيين منهم ، فقد عرفوا الاحماض ، وحضروا الأملاح ، وقطروا الكحول ، واستخرجوا المواد الفعالة من النباتات الطبية بحالة شبه نقية ... الخ ... الخ ، ولقد كانت بغداد وقتها مركزا ضخما لكل العقاقير المعروفة ، وظل هذا العصر بحق (من القرن الثامن الى الثالث عشر الميلادى) العصر الذهبى العربى لعلوم الطب والدواء ، ونحن فى حل هنا من التعرض للتفاصيل ، اذ اننا نشير فقط الى هذا النفر من صانعى الدواء للمرضى ، وهم فى الوقت ذاته صانعو حياة فى المقام الاول ، وكانوا النواة الطبية التى ازدهرت بها علوم الغرب بعد ذلك ، اذ نقل الاوربيون عن العرب اكثر من الفى وصفة طبية او دواء ، كما نقلوا علوم الكيمياء وكتب الطب العربية وغيرها من مصنفات علمية وفلسفية ، ولا بد ان نخص بالذكر هنا صانعى الحياة من امثال الرازى والزهراوى وداود الانطاكى وجابر بن حيان وابن سينا ... الخ ... الخ .

وببداية النهضة العلمية فى اوروبا فى القرن السابع عشر وما يليه ، بدات صناعة الدواء تنتشر وتتعقد وتتطور تطورا عظيما، واصبحت لها صناعات ضخمة ، ومعامل بحوث فخمة، وميزانيات ورؤوس اموال تقدر بعشرات المليارات من الدولارات ، وربما كانت من اهم الصناعات التى يشهدها الآن عالمنا المعاصر .

ما عليك الا ان تلقى نظرة سريعة الى صيدلية او مخزن ادوية كبير ، وعندئذ سوف تشهد آلاف الاصناف من مستحضرات ، دوائية من كل شكل وحجم ولون ونوع ، لكن ما تراه لا يمثل الا جزءا ضئيلا من كثير ، ومن وراء هذا يقف جيش متكامل من صانعى الحياة ليخففوا آلام الناس ، وليقدموا لكل داء دواء، او اكثر من دواء، **عدا الهرم (الشيخوخة) فهو داء بدون دواء** ، وعدا قلة جد قليلة ايضا من امراض استعصى فيها الداء على الدواء ، **مثل السرطان** الذى جرب فيه العلماء اكثر

من ٢٧٠ الف دواء حتى الان ، الا ان ذلك الداء اللعين لم يستجب الا لعشرين او ثلاثين مركبا، وهذه المركبات القليلة لا تقضى عليه قضاء مبرما ، لكنها تؤخر تدميره ، ومع ذلك فهناك جهود جبارة لانتاج المزيد من الادوية ، فلعل احدها ينفع فى علاج السرطان .

والواقع ان هذا التقدم العظيم فى صناعة الدواء يرجع الى التطور الهائل فى وسائل العلم والتكنولوجيا الحديثة ، ويرجع ايضا الى تفهم صانعى الحياة فى هذا المجال لمعظم العمليات الكيميائية الحيوية التى تتم فى الاجسام الحية، والى دراسة كل صغيرة وكبيرة فى التوازن والتناسق الكيميائى الذى تقوم عليه حياة الكائنات ، فمعظم الأمراض تنشأ من خلل فى هذا التوازن ، وغالبا ما يشير الطبيب على المريض ان يجرى اولا بعض تحليلات كيميائية خاصة حتى يستطيع على اساسها ان يعرف الداء ، ويحدد الدواء ، والدواء غالبا جزيئات كيميائية نقية معبأة فى كبسولة او حبة او زجاجة نراها على هيئة ملح او بلورات مختلفة الالوان .. اى ان الأمر فى حقيقته ليس الا كيمياء فى كيمياء ، فكما لا يفل الحديد الا الحديد ، كذلك لا يفل الخلل الكيميائى فى اجسامنا الا كيمياء تعادلها ، وتعيد لها توازنها .

ثم ان معظم الاوبئة الخطيرة التى كانت تجتاح العالم فى الماضى (مثل الطاعون والجدرى والسل والتيفود والتيفوس ... الخ) ، وتقضى على الملايين من البشر ، قد امكن السيطرة عليها من خلال تفهم صانعى الحياة لكيمياء حياتها ، فيجهزون لها كيمياء مضادة توقف عملية او اكثر من عملياتها الحيوية . ولا تؤثر كثيرا فى العمليات الكيميائية التى تجرى فى خلايا اجسامنا ، فيموت الميكروب، ويحيا الانسان ، ومن اجل هذا تضاعف متوسط اعمار البشر فى ايامنا الحاضرة عنه فى الاجيال الماضية ، فحيث كان هذا المتوسط يتراوح ما بين ٢٥ ــ ٣٥ عاما ، اصبح الآن ما بين ٥٥ ــ ٦٥ عاما او ربما اكثر فى الدول المتقدمة .

ومن اهم الانجازات التى قدمها صانعو الحياة هنا لانقاذ حياة الناس يبرز التطعيم والتلقيح ، ولقد عرفه بعض اطباء العرب فى الجدري منذ مئات السنوات ، وتبرز ايضا مركبات السلفا ومشتقاتها التى تجاوزت اصنافها الالاف (بلغت حتى الآن اكثر من ٧٠٠٠ مركب) وعادة ما يحل الجديد الفعال، محل القديم الاقل فاعلية ، وذلك راجع ــ بطبيعة الحال ــ الى التحوير والتعديل الذى يجريه الكيميائيون او صانعو الدواء على الجزىء او الجزيئات الفعالة لتصبح اكفأ واحسن ، فيؤدى ذلك الى طوفان جديد من المركبات .. على ان اعظم انجاز يتمثل لنا فى المضادات الحيوية التى اكتشفها **الكسندر** فليمنج بالصدفة فى عام ١٩٢٨ ، ولهذا الاكتشاف قصة طويلة ومثيرة ، لكن النتيجة ان الانسان قد عرف البنسلين الذى يفرزه فطر او عفن ليقضى به بعض انواع البكتيريا التى تعيش معه فى الغذاء ، فيخلو له الميدان، ولقد تمخض هذا الاكتشاف عن وجود حرب خفية وصراع رهيب بين الميكروبات المختلفة ، واستفاد صانعو الحياة من الاسلحة الكيميائية الدقيقة التى تجهزها تلك الكائنات الصغيرة لتحارب بها بعضها البعض ، وفى هذا المجال تبرز اسماء لامعة من صانعى الحياة مثل سلمان واكسمان (الذى اكتشف الاستربتومسين من فطر شعاعى يعيش فى الطين) وهوارد فلورى وارنست تشين اللذان عزلا البنسلين بحالة نقية فى عام ١٩٤٠ وجرباه على المرضى ، ثم انقذا به عشرات الالوف من الجرحى اثناء الحرب العالمية الثانية ، ومن يومها انطلقت الشرارة ، وزادت الاكتشافات وعزلت الاف المضادات الحيوية التى تقضى على كثير من الميكروبات المسببة للأمراض ، ولا تزال مؤسسات الادوية فى سباق جبار لانتاج المزيد من « الاسلحة » الكيميائية

الدقيقة المتطورة ، للتغلب على قائمة طويلة عريضة من الميكروبات التى كانت تهدم حياة البشر فى الماضى ، لكنها الآن قد لزمت حدودها ، وقل بلاؤها بفضل صانعى الحياة الذين ادركوا بعض أسرار الحياة .

ذكرنا ان القدماء كانوا يعتمدون فى علاجهم على الأعشاب وبعض اجزاء من حيوانات مختلفة ، ثم تطور الأمر الى عزل المادة الفعالة بحالة نقية ، ومعرفة تركيبها الكيميائي ، ثم تطورت الأمور اكثر ، واصبح من الممكن تخليق معظم هذه المواد الفعالة فى انابيب الاختبار بدلا من الاعتماد على الاعشاب او الفطريات أو الكائنات الأخرى التى تمدنا بها (مثل الغدد التى تستخلص منها الهرمونات) . . لكن التطور الخطير والحديث الذى طرا على احد فروع علم البيولوجى والمعروف حاليا باسم هندسة الوراثة Genetic Engineering سوف يؤدى الى اهداف لم تكن لتطرا على عقل بشر .

• • •

زراعة مورثات الانسان فى الميكروبات

نحن – فى الواقع – نقف الآن على بداية درجة فى سلم طويل من سلالم المعرفة التى ستؤدى الى تطبيقات قد تغير انماط افكارنا المعاصرة ؛ اذ من خلال البحوث الدقيقة والعميقة فى أسرار الحياة ، توصل العلماء الى فك الشفرة الوراثية التى تحدد كل صغيرة وكبيرة فى حياة الكائنات . . بداية من الفيروس والميكروب ، الى النبات والحيوان والانسان .

فالفرق بين الميكروب الذى يسبب المرض وبين ميكروب آخر قد يكون من ورائه نفع ، انما يرجع الى خطة وراثية مقدرة فى هذا الميكروب او ذاك . . هذه الخطة او الخطط « مكتوبة » ومسجلة فى جينة أو جينات (مورثات الخلية) . . فصناعة السم التى يفرزها الميكروب الضار ، وبه يحدث المرض ، انما تتم عن طريق جينة او اكثر . . كما ان بعض الامراض الوراثية التى تظهر فى الانسان والحيوان يرجع سببها الى خطأ فى بعض الجينات التى تتراص على الكروموسومات ؛ وكأنما هى خطوط تشغيل تنتج الجزيئات بدلا من الآلات التى نراها مثلا فى مصانعنا ، وهى تقوم بتجميع الأجزاء المعدنية .

ونحن لا نريد ان نتعرض هنا للتفاصيل ، لان هذا الموضوع طويل جدا ، لكن يكفى ان نذكر ان صانعى الحياة الجدد الذين نعرفهم الآن باسم علماء هندسة الوراثة قد نجحوا فى نقل الصفات الوراثية من كائن الى كائن آخر ، ويعنى هذا ان الميكروب المسالم قد يصبح ميكروبا ضاريا اذا تقبل جينة او اكثر من ميكروب ضار ، ليضمها الى جهازه الوراثى ، فتصبح جزءا منه ، وتمنحه صفة وراثية جديدة لم تعرفها سلالته من قبل ✻ .

والبحوث فى هذا المجال كثيرة جدا ، اذ بدأ العلماء مثلا فى نقل جينة او اكثر من ضفدع الى ميكروب ، او من نبات الى حيوان . . . الخ ، لكن هذه البحوث – رغم غرابتها – كانت تداعب آمال العلماء (او ربما خيالهم) للتوصل الى اهداف تفيد البشرية فائدة ضخمة ، فمن خلال نقل صفة او جينة من كائن الى كائن آخر ، يمكن – والحال كذلك – ان يتلاعبوا فى صفات الكائنات ؛ اما الى الأسوأ ، او الى الاحسن ، وطبيعى ان العلماء يسعون دائما الى ما فيه اسعاد الناس ، او الاقلال من معاناتهم .

✻ لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع الرجو الرجوع الى دراستنا بعنوان : ماذا يحدث فى العلوم البيولوجية – عالم الفكر – العدد الرابع من المجلد الثامن ص ٢٣٧ – ٢٨٨ .

ولقد تحقق هدف عظيم في هذا المجال ، اذ تمكن فريق من العلماء الامريكيين أن يحولوا ميكروبا الى اداة حية جديدة ليصنع لهم **هرمون الانسولين** ، وقد لا يعني هذا الخبر شيئا في حياة الناس ، لكنه بداية لانتصارات بيولوجية على درجة كبيرة من الأهمية ، فكل الميكروبات ـ على اختلاف انواعها ـ لا تنتج انسولينا، فليست لديها خطة وراثية لصناعة هذا الهرمون الهام في حياة الانسان والحيوان، اما لماذا لجأ العلماء الى انتاج الأنسولين عن طريق الميكروب ، فذلك يرجع لأسباب كثيرة نذكر منها :

● هناك ملايين من الناس مصابة بالسكر، وهذا يعني ان خلايا خاصة في البنكرياس قد توقفت عن انتاجه ، او انها تنتج انسولينا خاطئا في تكوينه، فيؤدي ذلك الى عدم احتراق السكر في ابدانهم بالمعدلات المطلوبة ، فتنخفض طاقتهم الحيوية ، ويصابون بالهزال ، وقد يؤدي ذلك الى مضاعفات خطيرة ، ما لم يعالجوا الحصول على انسولين مستخلص من الحيوانات ، ليعيشوا عليه العمر كله ، لكن استخلاص الهرمون وتنقيته يستلزم جهدا ، ولهذا يرتفع ثمنه نسبيا ، يضاف الى ذلك ان الانسولين الحيواني يختلف في بعض تفاصيله او تركيبه الكيميائي عن الانسولين الانساني ، وقد تتعرف اجهزة المناعة في الجسم على هذا الاختلاف ، وعندئذ تجهز بروتينات مضادة (اجسام مضادة) لهذا الانسولين الغريب ، فتبطل مفعوله ، ولا بد من تغييره بانسولين آخر مستخلص من حيوان مختلف ، وفي هذا مشقة على المرضى ومستخلصي الانسولين والأطباء .

● ثم انه لا توجد وسيلة ـ الآن على الاقل ـ لكي نصلح الخطأ الذي حل بالبنكرياس، كما أن زراعته غير مأمونة العواقب .

● اعتماد العلماء على الميكروب في تصنيع الانسولين يرجع الى سرعة تكاثره تكاثرا رهيبا، كما انه يؤدي عملياته الحيوية بكفاءة عالية لا تتأتى لأي كائن آخر ، ومن هذه العمليات ينتج الانسولين بكميات وفيرة تكفي الملايين وتزيد .

● اصبح من الميسور نسبيا الآن نقل الجينات بين خلايا الكائنات عن طريق «تكنيك» الهندسة الوراثية .

ولهذه الاسباب وغيرها نجح فريق من العلماء في مؤسسة صناعية دوائية كبرى تطلق على نفسها جينتيك Genetech (اختصار لتكنولوجيا الجينات) في انتاج كمية من الانسولين البشري لأول مرة في تاريخ الحياة على الارض عن طريق الميكروب ، ولقد تم ذلك بعد بحوث عميقة ، وجهود مضنية استمرت لسنوات طويلة .. صحيح انهم لم يحصلوا على الجينة المسئولة عن تصنيع الانسولين من خلايا بنكرياس الانسان بحالة نقية ، بل وجدوا انه من الأيسر نسبيا ان يخلقوا جينة صناعية مثلها تماما ، وبكل تفاصيل شفراتها الوراثية ، ثم زرعوها في احدى الميكروبات المنتقاة ، ولكي « يعرف » الميكروب من أين يبدأ واين ينتهي من صناعة هذا الجزيء الدخيل او من خلال هذه الجينة الدخيلة ، وضعوا على الجينة معلومة وراثية تعني «ابدأ من هنا » ، واخرى تعني « قف هنا » ، فيبدأ الميكروب بالفعل في تشغيل خطوط «مصنعه» الدقيق ، وتخرج « السلعة » (نعني الانسولين) وكأنما هي مجهزة في جسم انسان لا ميكروب .

وطبيعي ان الميكروب ليس له في الانسولين مغنم ولا مأرب ، لكننا روضناه لينتج لنا ما نحتاج اليه ، وعندئذ يقوم بالتخلص من هذا الانسولين في الوسط الغذائي الذي يعيش فيه، لانه يعتبر في حياته بمثابة نفاية كيميائية ،

لكن على هذه النقابة تتركز اهتمامات صانعي الحياة ، وتتوقف حياة ملايين البشر .

وقبل ذلك نجحت هذه المؤسسة ايضا في انتاج هرمون يوجد في مخ الانسان عن طريق ميكروب .. **والهرمون اسمه سوماتوستاتين Somatostatin** ، وهو من البروتينات الصغيرة نسبيا (يتكون من ١٤ حامضا امينيا متراصة بنظام خاص في جزيئها في حين ان الانسولين يتكون من ٥١ حامضا امينيا متراصة في « سطرين » تربطهما وصلتان كيميائيتان).

والواقع اننا من خلال هذين الانجازين العظيمين ـ اللذين ظهرا هذا العام ـ سوف نخطو خطوات وخطوات نحو عصر تكنوبيولوجي مثير .. فبدلا من زراعة الاعضاء البشرية فيمن يحتاجون اليها ، بدأ العلماء في زراعة الجينات في الخلايا المختلفة للكائنات ، وسوف يتمخض ذلك عن بداية عصر جديد ومثير ، وقد يصبح من الممكن في المستقبل القريب او البعيد ان نروض الميكروبات لتصنع لنا الهرمونات والبروتينات وكل المكونات الاخرى المعقدة التي تنتجها اجسامنا عن طريق الخطط الوراثية التي تحملها جيناتها الكثيرة ، اذ ما علينا الا ان ننقل الخطة الوراثية بحذافيرها (من خلال جينة او اكثر) الى الميكروب ، وما عليه الا ان يعطينا ما نريد ، وبكميات لا نحلم بها في عصرنا الحاضر ، وليس ببعيد ايضا ان نقيم للميكروبات مصانع ضخمة لتنتج مثلا هيموجلوبين الدم او كل مكوناته الاخرى الهامة ، فتعطينا الميكروبات دما بدلا من الخمر !

لكن نجاح علماء هندسة الوراثة في نقل الجينات او المورثات من انسان الى ميكروب او ضفدع ، او اي كائن آخر ، ثم تعبيرها عن نفسها بابراز صفتها الوراثية في الوسط الجديد الذي زرعت فيه ، هذا النجاح قد يقود الى نجاح اعمق في اصلاح الاخطاء الوراثية التي يجيء بها الانسان الى الحياة ، وهي ـ في الواقع ـ اخطاء قد تكون قاتلة ، ولا يمكن اصلاحها في الوقت الحاضر الا عن طريق امداد الانسان بالانتاج الذي كانت تصنعه هذه الجينة الخاطئة ، او التي توقفت عن اداء عملها لأسباب يطول شرحها .

والجهاز الوراثي للانسان معقد اشد تعقيد ، وهو يبدأ ـ بطبيعة الحال ـ مع بداية تكوين الانسان ، والبداية بويضة ملقحة ، واليها ينتقل الخطأ الوراثي من احد الوالدين او كليهما ، فيعبر عن نفسه في الجنين منذ البداية ، وقد يكون الخطأ الوراثي كبيرا ، وعندئذ لا يكمل الجنين حياته ، فيكون الاجهاض الطبيعي او الجراحي هو السبيل الوحيد في عدم ظهور مثل هذه الاجنة الى الوجود .

فمن بين المواليد التي تفد الى عالمنا يوجد ٢ ٪ مصابون بامراض وراثية ، الا ان بعض العلماء يميلون الى اعتبار هذه النسبة في حدود ٠ر٥ ٪ .. ولو اخذنا هذه النسبة الاخيرة في الاعتبار ، لكان معنى ذلك أن من بين كل مليون مولود يوجد خمسة آلاف منهم مصابون بامراض وراثية ، او ان عالمنا يستقبل سنويا اكثر من ٦٠٠ الف مولود بعاهات وراثية منها على سبيل المثال لا الحصر التخلف العقلي ونزف الدم وعمى الالوان وضمور العضلات والانيميا الناشئة من خطأ في مكونات كرات الدم او غياب صبغة البشرة (المهق) .... وعشرات غيرها مما يتسبب عنها مآس مالية واجتماعية .

لكن هل يستطيع صانعو الحياة ان يصححوا اخطاء الحياة ؟

الواقع ان تحقيق ذلك من الصعوبة بمكان فى وقتنا الحاضر ، لكن الأمل معقود على الانجازات الأولية التى يحققها العلماء الآن من خلال هندسة الوراثة ، وعلى « التكنيك » الحديث الذى حققوه فى اخصاب البويضات خارج الأرحام ، ثم انقسام هذه البويضات الملقحة فى انبوب الاختبار الى خلايا عديدة ، ثم امكان تفصيص هذه الخلايا فى بداياتها ، بحيث يصبح من الميسور تنمية كل خلية منها لتعطى جنينا مستقلا ، ثم اختيار اى من هذه الأجنة لزراعته فى الرحم ، لينمو فيه ويتطور التطور الطبيعى .

ان الخطوط العريضة التى ذكرناها فى الفقرة السابقة اصبحت الآن علوما قائمة بذاتها ، ولا نستطيع ان نتعرض لتفاصيلها ، لكن يكفى أن نذكر انها بمثابة الشرارة او المفتاح الذى يفتح الباب على مصراعيه لندخل منه الى عصر قد يحقق المعجزات (اى التى نعجز عن تحقيقها الآن) .. فمن الممكن ان تبدأ الجنين فى أنبوب الاختبار ، ثم تفصص خلاياه قبل ان تتشكل وتتميز ، وتعامل هذه الخلايا كما تعامل الميكروبات مثلا ، وتنقل اليها جينات أو مورثات سليمة بدلا من الجينات الخاطئة ، اى اننا ببساطة شديدة نمدها « بقطع غيار » وراثية على ادق المستويات ، اسوة بما يحدث فى قطع الغيار البشرية (زراعة الاعضاء) ، او قطع غيار الالات ، فيحل السليم محل الفاسد ، ويقوم بعمله ، وعندئذ نعيد الخلية بعد « اصلاحها » الى الرحم ، لتنمو فيه ، وتعطينا مخلوقا سويا بغير ضعف أو عاهات .

ونحن نعلم مقدما أن تحقيق ذلك يحتاج الى وقت وميزانيات وبحوث عميقة ومتشعبة وطويلة ، لكن تطور المعرفة فى عصرنا الحاضر يسير بخطى واسعة ، فهناك مئات المعاهد ومراكز البحوث والجامعات التى تضم آلاف العلماء الذين يتعاونون فى هذا المجال ، فما يخفق فيه هذا المعهد ، قد ينجح فيه ذاك ، وغالبا ما يقود النجاح الى نجاح أكبر وأضخم . وقد يؤدى ذلك ــ على المدى البعيد ــ الى اعتبار البويضة الملقحة بمثابة حقل تجارب ، او خط تشغيل آلى ، أو « مشروع » هندسى وراثى من حق العلماء ان يحوروا فيه ويغيروا ويطوروا ويختاروا ، فيضعون على خط تشغيلها الجينات الممتازة ، لتعطى بدورها مخلوقا ممتازا ، بصفات وراثية ممتازة ، وهو ما نطلق عليه اسم السوبرمان او الانسان المثالى او الارقى ، وكأنما هم يريدون اختصار الزمن الذى يمر ويبدل فى خلط الصفات الوراثية فى عملية التزاوج والاخصاب التى تتم طبيعيا ، بغرض انتقاء الصالح والابقاء عليه ، والقضاء على الطالح والتخلص منه ، وهو ما نعبر عنه علميا بعملية الانتقاء الطبيعى ، وهى عملية بطيئة جدا ، وتحتاج الى عشرات الالوف او ربما ملايين السنين ، لكن صانعى الحياة ــ من خلال التكنولوجيا الوراثية ــ قد يسارعون بالعملية ، وينجزون فى عشرات او مئات السنوات ، ما تنجزه الطبيعة فى مئات الالوف من السنوات .

لكن هذا التطور العلمى والتكنولوجى الهائل لم يقدم للبشرية كل ما تطمع فيه من آمال دون أن يتمخض ذلك عن صعاب ومشاكل واخطار واعراض جانبية تضر الانسان ولا تنفعه .. اى كأنما هذا التقدم الحضارى سلاح ذو حدين ، حد منه يكمن فيه الخير ، وحد آخر فيه البلاء والضير .

ففى الوقت الذى تزدهر فيه الصناعات ، وتدور الآلات ، وتنطلق السيارات والطائرات والبواخر وغير ذلك من سبل المواصلات ، وتعطى الانسان الراحة فى اسفاره ، وتقدم له ما يسعده فى مقومات حياته ، تعطيه فى الوقت نفسه التلوث والضوضاء والتوتر والقلق ، وما يصاحب هذه المظاهر الجديدة على كوكبنا من اضرار صحية ونفسية لا يستطيع احد ان يتنبأ بنتائجها على المدى البعيد ، لكن الاحصائيات تشير الى ان امراضا مثل ارتفاع ضغط الدم وازمات القلب والأمراض النفسية آخذة فى الارتفاع المضطرد رغم التقدم الطبى الذى وصل اليه الانسان .

واذا كان الهدف الذى يسعى اليه صانعو الحياة من خلال كشوفاتهم واختراعاتهم هو اسعاد الناس ، وتيسير حياتهم ، واطالة اعمارهم ، والقضاء على امراضهم ، الا ان ذلك قد خلق مشاكل كثيرة . فالارتفاع الكبير المطرد فى سكان العالم ، او ما يطلقون عليه « الانفجار السكانى » ، كان نتيجة حتمية للرعاية الطبية والصحية التى يلقاها الناس ، وهذا امر لا ينكره احد ، ولا يستطيع ان يقف ضده ، لكن ذلك قد خلق مشاكل اجتماعية فى الدول النامية والمتقدمة على حد سواء .. فالزحام فى السكن والعمل ، والصراع على لقمة العيش ، وعدم التوازن بين الموارد التى تفى حاجات الناس ، وبين ينابيع الثروة التى يملكونها ، هى من سمات بعض الدول النامية التى فشلت فى تحديد سكانها ، كما ان البطالة ، ورعاية الأعداد المتزايدة من المسنين الذين اطالت الانجازات الطبية الحديثة اعمارهم ، قد خلقت عبئا كبيرا على ميزانيات الدول المتقدمة ، فهؤلاء جميعا يستهلكون ولا ينتجون ، مما يترتب عليه اعادة النظر مرة ومرات فى انماط الحياة ، وتقديم حلول بديلة ، حتى لا يختل التوازن بين المنتجين والمستهلكين

وكان من جراء التقدم الهائل فى الصناعات الاليكترونية ، واحلال الآلة محل عضلات الانسان ، بغية اراحته ، وعدم تسخيره ، ثم استخدام الحاسبات الاليكترونية ، وتطوير الانسان الآلى الذى يقوم باعمال لا يستطيع ان يقوم بها الانسان العادى ، ثم ظهور صناعات آلية ضخمة تشرف عليها العقول الاليكترونية بدلا من العقول البشرية ، او تحل محلها .. كل هذا وغيره قد جعل من الانسان «بضاعة» رخيصة فى سوق الانتاج ، اذا ما قورن مثلا بالانجازات السريعة التى يقوم بها التحكم الآلى الذاتى للانسان الصناعى (نوع من الكومبيوتر يؤدى نفس الأعمال التى يقوم بها البشر) .. ولا زالت ازمة تطوير الطباعة آليا فى واحدة من دور الصحف العالمية (التايمز البريطانية) ماثلة فى الأذهان ، فالاستغناء عن عمال الطباعة ، او عمال الصناعة عموما ، واحلال الدوائر الاليكترونية الصغيرة والمعقدة محلها ، لمن المشاكل الضخمة التى سيواجهها العالم المتقدم فى الأجيال القادمة ، ولا شك ان ذلك يستلزم حلولا اجتماعية عويصة ، فاحساس الانسان بانه اصبح بغير ذات قيمة فى الانتاج الصناعى الذى تقوم عليه اعمدة الدول ، والفراغ الذى يعيش فيه دون شعور بالمشاركة فى الحياة الانتاجية ، ثم وجود منافس شديد على هيئة تصميمات اليكترونية اكفأ منه وارخص .. كل هذا وغيره قد يؤدى الى عواقب وخيمة بدأت الدول تتنبه لها ، وتحسب حسابها .. وكان آخر مؤتمر عقد لها فى تيس منذ شهور قليلة بغرض عرض مزايا هذا العصر الآلى الاليكترونى وعيوبه - ثم كيفية تخطى هذه العيوب ، لكن يبدو ان

المشكلة اعقد مما نتصور، فلم يتفق الحاضرون على شيء يمكن ان يؤدى الى نتيجة فيها صلاح البشرية .

حتى ان بعض علماء الحياة ـ رغم اعترافهم بافضال العلوم الطبية على الناس ـ يشيرون الى ان فى ذلك حيودا عن الخط الذى ارتضته الطبيعة سبيلا لمخلوقاتها ـ بما فى ذلك الانسان

فهدف الطبيعة دائما ان تبقى على الصالح ، او تنتقيه وتحافظ عليه ، وتترك الطالح او الضعيف لقدره (من الوجهة البيولوجية طبعا) ، ليتوارى من مسرح الحياة ، والغرض من ذلك ان يسود هذا الكوكب الاقوياء بيولوجيا لتحسين النوع الانسانى والحيوانى ، لكن ان يتدخل الانسان بطبعه فى هذا المبدأ الهام من مبادىء الحياة ، لينقذ حياة القوى مع الضعيف . فسوف يؤدى ذلك على المدى الطويل ـ الى «تخفيف» او اضعاف الصفات الوراثية الممتازة عن طريق خلطها مع صفات وراثية غير مرغوب فيها بالتزاوج بين هذا وذاك ، ورغم ان جوهر هذا المبدأ صحيح ، ورغم انه ساد هذا الكوكب منذ مئات الملايين من السنين ، الا ان احدا لا يستطيع ان يطبقه ، او ينادى به لقسوته وخروجه على العاطفة التى يتميز بها الانسان ، اذ لا يستطيع انسان ان يسن تشريعا ينادى مثلا بعدم انقاذ حياة الضعفاء او ذوى العاهات الوراثية .

ويسوق فانس باكارد فى كتابه « **مشكلو الحياة** » كثيرا من التخوف الناتج من تقدم العلوم البيولوجية ، وتدخلها ـ بطريق مباشر او غير مباشر ـ فى حياة الناس ، فهو يذكر مثلا ان العلم الذى يستطيع ان يتحكم فى عقولنا عن طريق تغيير او تحوير ما يجرى فى امخاخنا من عمليات كيميائية كهربية عصبية معقدة باقحام مواد كيميائية او اجهزة ودوائر اليكترونية او كهربية متطورة ، قد يؤدى الى تغيير او تحوير سلوك الانسان ، والواقع ان ذلك موضوع طويل * ، لكن يكفى ان نشير الى ان العلماء قد توصلوا الى استنباط مئات المركبات والعقاقير فى السنوات القليلة الماضية من اجل المخ او الجهاز العصبى وحده . . فهذه العقاقير على حد تعبير باكارد فانس « قد تجعل الانسان كالثور الهائج ، او قد تعطيه وداعة من بعد ثورة . . او تحوله الى قانط عابس حينا ، او مبتهج سعيد حينا آخر . . او قد تبكيه ، او تدفعه الى مرح صاخب ، او تخلق منه انسانا طيعا مسالما ، او مشوش الفكر ، او عنيدا ، او مخبولا ، او جامدا ، او مقداما . . . » الخ . . . الخ .

ويخشى باكارد ان يأتى اليوم الذى يتلاعب فيه الزعماء والقادة بهذه المواد الغريبة ، فيحيلون سلوك الجماهير الغفيرة الى سلوك يوافق امزجة هؤلاء القادة ، خاصة فى الدول ذات الحكم الدكتاتورى ، اذ يكفى ان توضع هذه المواد فى مياه الشرب مثلا ، لتحيل التمرد والعصيان الى طاعة عمياء ، او تدفع الجماهير المسالمة الى وحوش كاسرة . . اى كأنما البشر هنا ـ وتحت تأثير بعض هذه العقاقير ـ قد يصبحون كالدمى الحية التى تأتمر بأمر المادة او المواد التى تتلاعب بامخاخهم .

ويضرب باكارد مثلا فى تشاؤمه ، فيذكر ان « التكنولوجيات التى جاءت لضبط السلوك ،

---

* انظر دراستنا فى هذا الصدد بعنوان « مستقبل المخ .. ومصير الانسان » على صفحات عالم الفكر ـ العدد الاول ـ المجلد الرابع صفحة ٧٥ ـ ١٢٠ سنة ١٩٧٣ .

والتلاعب فى بدايات الحياة (بقصد اطفال الانابيب) ونهاياتها (بقصد تأخير حلول الموت بالاجهزة الحديثة) قد ادت الى بعض النتائج السعيدة ـ كما ناقشت ذلك فى الفصول السابقة ، لكن ذلك ـ بوجه عام ـ يزيد من النكوص اكثر من التقدم » !

ويضيف باكارد الى ذلك قوله « عندما يتعرض الناس الى هذا التلاعب الذى يقوم به العلماء ، فانه يصبح من الصعب عليهم ـ اى الناس ـ أن يشعروا بانهم شىء خاص ، هذا اذا تجاوزنا عن ذكر انهم شىء عظيم وممتاز . ان تبريرنا لشعورنا باننا مخلوقات فريدة لم يصبح له ما يبرره ، ذلك ان العلماء التجريبيين لا يزالون يسعون الى ابتكار طرق جديدة للتدليل على أن الانسان شىء قابل للطرق او التطويع والليونة » !

ويلخص باكارد طرق التلاعب فى صفات وسلوك الانسان التى نجح فيها العلماء ، أو يحاولون التلاعب بها مستقبلا فيذكر منها :

التلاعب فى السلوك بناء على وسائل علمية متقنة ومقننة (بقصد التنويم والعقاقير) .

التلاعب فى مزاجه (بقصد العقاقير والأجهزة الاليكترونية التى تتسلط على مخه) .

التلاعب الجذرى فى طرق تكاثر الانسان (بقصد التلقيح وتربية الأجنة خارج الأرحام).

التلاعب فى شخصيته .

التلاعب فى مخه وفى وظائفه .

التلاعب فى الصفات الوراثية .

التلاعب فى اطالة عمره واجزاء من جسمه (بقصد زراعة الاعضاء بغية اطالة الاعمار).

التلاعب فى المواقف التى يحين فيها اتخاذ القرارات الهامة (بواسطة التأثير على المخ) .

التلاعب فى حرماتنا من خصوصياتنا .

التلاعب فى النوع الانسانى وتفرده .

لكن باكارد ينسى ان العلماء هم بشر اولا واخيرا ، وانهم مرهفو الشعور ، رقيقو الأحاسيس ، ساعون دائما الى المعرفة ، مطبقون لهذه المعرفة فى تخفيف آلام البشرية ومعاناتها ، جاعلون نصب اعينهم عدم امتهان كرامة الانسان، او التلاعب بآدميته . . صحيح ان القلة منهم قد تصنع اسلحة الدمار ، الا ان ذلك بدافع حماية الأوطان ، لكن قرار استخدام هذه الاسلحة لا ينبع منهم ، بل ان الامر بيد السياسيين والقادة ، ومع ان هذا الصراع بين البشر ابدى ، او هو لازمة من لوازم الحياة على الأرض بدليل قوله تعالى « ولو لا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض » ، الا ان البشرية تجنى منه بعض الثمار ، فصراع العقول مع العقول بغرض تطوير اسلحة الدمار ، يتمخض فى النهاية عن اختراعات كثيرة تجد لها فى النهاية تطبيقا يفيد البشرية فى حياتها .

فتحرير الطاقة النووية من عقالها لم يكن القصد منه صناعة القنابل الذرية ، بل كان القصد هو السيطرة على تلك الينابيع الهائلة من الطاقة ، لاستخدامها فى توليد الكهرباء ، او دفع السفن ، او اطلاق الصواريخ ، او تشغيل بطارية صغيرة بالطاقة الذرية ؛ لتجعل القلب ينبض لسنوات عديدة ، كما المحنا الى ذلك فى منظمات القلوب . . ورغم ان العالم

يمتلك الآن مخزونا هائلا من القنابل النووية ، الا ان ذلك قد خلق نوعا من التوازن بين القوى الكبرى فى عالمنا ، كما انها لا تستطيع ان تجازف بشن حرب ذرية ، ولهذا بقيت القنابل مخزونة لأكثر من ثلث قرن من الزمان ، فى حين ان ينابيع الطاقة النووية المستخدمة فى الأغراض السلمية آخذة فى الازدهار ، وربما تصبح المصدر الاساسى بعد أن ينضب مخزون الوقود الحفرى التقليدى .

ولقد جاء الرادار كحاجة ماسة لاستخدامه فى الحروب لكشف الاهداف المحلقة المعادية، لكنه وجد فى السلم استخدامات تفوق فائدته الحربية اضعافا مضاعفة ، فاصبح بمثابة العين « السحرية » التى تهدى الناس فى البحر والبر والجو والفضاء ، وبريهم ما لا عين رات .

ولقد نشأت الصواريخ فى البداية ،لتحمل أسلحة الدمار، وتصيب بها الأهداف البعيدة، لكن هذا السلاح قد تطور لغزو الفضاء ، وبه تم وضع اقمار صناعية تدور حول الارض، لتنقل البرامج التليفزيونية ، والمكالمات التليفونية ، والأخبار المصورة ، ولتكتشف الاعاصير ، وتتنبىء عن الثروات المدفونة ... الخ ... الخ .

واخيرا وليس آخرا نذكر ما جاءت به الاية الكريمة « وعسى ان تكرهوا شيئا وهو خير لكم » .

* * *

وعلى الطرف النقصي من هذا العبث ، هناك الاهتمامات الجادة والترجمات الى لغات العالم والدراسات المتعمقة . لا يكاد يمر عام الا ويطلع علينا الباحثون بناحية جديدة لم يسبق ان تصدى لها غيرهم . ويبدو ان ليس ثمة من نهاية لهذا البحث والتقصي عن شاعر ملأ الدنيا وشغل الناس .

ـ ١ ـ

الكتاب الاول بين يدي عنوانه **المشهد اللاطبيعي** **The Unnatural Scene** ومؤلفه مايكل لونج Michael Long استاذ الادب الانجليزي بجامعة كمبردج بانجلترا ، وقد صدر عام ١٩٧٦ عن دار نشر ميثوين Methuen ، ويحمل الكتاب عنوانا فرعيا هو **دراسة في المأساة الشكسبيرية** **A Study in Shakespearean Tragedy.**

يقع الكتاب في ٢٦٠ صفحة من القطع المتوسط ويضم ثمانية فصول هي :

(١) النظام الاجتماعي والعالم المفعم بالحياة
Social Order and the Kinetic World

(٢) مغربي البندقية
The Moor of Venice

(٣) بطل روما
The Hero of Rome.

(٤) فيينا مدينة الحنابلة
The Puritan City of Vienna

(٥) كوميديا « ترويلس وكريسيد »
The Comedy of Troilus and Cressida

(٦) الدنمارك واميرها
Denmark and its Prince

(٧) الملك لير : فلسفة الربيع
King Lear: The Metophysic of the Spring

(٨) اغاني ابولو و دايونيسوس
The Songs of Apollo and Dionysios

يقول المؤلف في مقدمته ان الكتاب نشأ عن تطور المحاضرات التي القاها على طلبته في كلية (تشرشل) بجامعة كمبردج في الاعوام ١٩٧٠ ـ ١٩٧٤ . ويشير الى ان المناقشات التي جرت معهم هي التي طورت هذا الكتاب حتى اتخذ شكله الحالي ، وهو يحسب ان الفضل في ذلك يعود الى طلبته بالذات . وهذا نوع من تواضع العلماء لاتكاد تلمسه عند بعض من تعرفهم من الاساتذة ، ممن يعز طلبتهم . وقد لفت نظري ان المؤلف يشكر عددا ممن قرأ مسودات الكتاب فأفاد من ملاحظاتهم وثاني هؤلاء البرفسور جون كاجنون John Cagnon . لقد استوقفني هذا الاسم طويلا وحيرني طويلا . فقد وصلني مؤخرا العدد الثاني (ربيع ١٩٧٨) من نشرة الدراسات العليا بجامعة هارفرد ، وفيه مقال من البروفسور John Gagnon استاذ علم النفس بجامعة ولاية نيويورك ، الذي عينته هارفرد ، اعرق الجامعات الاميركية ، استاذا زائرا لمدة سنتين . **الفرق بين الاسمين هو الحرف الاول من هذا الاسم** النادر نوعا ، فاذا كان الكتاب يذكر الاسم بحرف C بدل G كغلطة مطبعية (وحتى الكتب الانكليزية صارت تظهر فيها اغلاط مطبعية في الاونة الاخيرة ، وقد لاحظت ثلاثا من هذه الاغلاط ، **لهفي على الاغلاط في الكتب العربية** ! واذا كانت الاشارة الى نفس الاستاذ فان للاشارة دلالتها في بعض الآراء النقدية التي يسردها المؤلف . البروفسور Gagnon **حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة** شيكاغو عام ١٩٦٩ ، وتذكر نشرة هارفرد انه (قضى سنة في البحث في كلية تشرشل بجامعة كمبردج) بعد تخرجه . . ولما كان هذا الكتاب

قد تجمعت مادته بين ١٩٧٠ – ١٩٧٤ كما يذكر المؤلف ، فان اغلب الظن ان المؤلف الانجليزي يشير الى البروفسور الاميركي ، الا اذا كانت الصدفة النادرة قدجمعت اثنين في كلية واحدة بجامعة واحدة لا فرق بينهما الا الحرف الاول في الاسم !! وسبب حيرتي في ذلك ان الاستاذ الاميركي قد اشتهر بابحاثه في (السلوك الجنسي عند الانسان) وبسببه هذه الشهرة طلبته جامعة من وزن هارفرد ليطور ابحاثه فيها . وجون هارفرد مؤسس الجامعة الاميركية الاولى عام ١٦٣٦ : كان استاذا في كلية ايمانوئيل بجامعة كمبردج ، وقد هاجر من كمبردج البريطانية الى كمبردج الاميركية ، في عصر الحنابلة (البيوريتان) طلبا للحرية الدينية في العالم الجديد ، واسس اول واهم جامعة في امريكا في محيط (نيوانجلند) الذي ما زال يوصف بالصفة (البيوريتانية / الحنبلية) .

واذا صحت ظنوني ، التي احس انها صحيحة ولا اقوى على ابراز الدليل المادي على صحتها ، فانها تفسر هذا الاهتمام الجديد نسبيا في الدراسات الشكسبيرية : واعني به دراسة نواحي السلوك الجنسي لدى عدد من شخصيات المسرحيات الشكسبيرية ، وبخاصة عند كليوباترا ، تلك « الغجرية » اللعوب ، التي اشاعت في محيط انجلترا البارد المعتم دفء مصر وشمسها ، وتلك ناحية يقدرها اكثر من القارىء العربي سكان انجلترا وشمال غرب اووربا عموما .

ولنترك هذه المسالة مؤقتا ، دون ان ننسى هذا الاهتمام المتزايد بنواحي السلوك الجنسي لدى العديد من الشخصيات في مسرحيات شكسبير التي صار النقد في الاونة الاخيرة يصب عليها اهتماما جادا . . . ترى الان النقاد لم يعد امامهم من جديد يبحثونه في ادب شكسبير ؟ !

عنوان الكتاب (**المشهد اللا طبيعي**) ماخوذ من مسرحية شكسبير : **كريولانس** (التي ترجمها الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا ونشرتها سلسلة من المسرح العالمي ، عدد ٥٤ ، مارس ١٩٧٤) . ففي الفصل الخامس ، المشهد الثالث ، السطر ١٨٣ – ٥ يقول كريولانس مخاطبا امه :

ما الذي فعلت ! انظري : السموات تنشق والالهة تطل ، وتضحك على هذا المشهد المنافي للطبيعة .

كريولانس ، بطل روما ومنقذها من الاعداء ، غضب على روما وانضم الى اعدائها وراح يعد هجوما على مدينته ، **وهذا هو** الامر « المنافي للطبيعة » . ترسل روما عددا من الاصدقاء لكي يثنوا بطل الامس عن مهاجمة مدينته ، ومن جملة من يرساون عدد من السيدات بينهن زوجته وامه (فولو منيا) وابنه . ويحاول الجميع تحويل كريولانس عن عزمه بوسائل شتى منها الركوع امامه والتضرع اليه . ومن بين الراكعات امه بالذات ، التي تطيل التضرع اليه ، فلا يتحمل كريولانس « هذا المشهد المنافي للطبيعة » ويوافق اخيرا ويدخل روما لعقد صلح بينها وبين اعدائها . . .

والموضوع الرئيسي في هذا المقترب من المآسي الشكسبيرية هو مبدأ الشيء « اللاطبيعي » او « المنافي للطبيعة » الذي يكون السمة الغالبة التي تسم الاحداث ومجريات الامور في عدد من المسرحيات المأساوية وبخاصة : **عطيل** (ترجمة الاستاذ جبرا كذلك ، سلسلة المسرح العالمي ، العدد ١٠٣ ، ابريل ١٩٧٨) ، **كريولانس** ، **يوليوس قيصر** (المسرح العالمي ٨٨ ، يناير ١٩٧٧) ، **الملك لير** (ترجمة جبرا ، دار النهار ، بيروت ١٩٦٨ ، وطبعتها دار الهلال كذلك ودار القدس والمسرح العالمي عدد ٧٦/يناير ١٩٧٦ ترجمة د . بدوي) **هاملت** (ترجمة جبرا ، دار مجلة شعر ، بيروت

١٩٦٠ ، ١٩٦١ وطبعتها دار الهلال ، فبراير ١٩٧٠ ، المسرح العالمي ، عدد ٢٤ ترجمة د . عبد القادر القط ، سبتمبر ١٩٧١) **ماكبث** ، (ترجمة جبرا وستصدر في سلسلة المسرح العالمي قريبا) ، **انطوني وكليوباترا** ، اضافة الى **صاع بصاع** (المسرح العالمي ١٨/ مارس ١٩٧١ ترجمة د . زاخر غبريال ، **العين بالعين**) .

ينطلق الكاتب من فكرة ان ثمة صراعا بين « الطبيعة » وبين « التركيب الاجتماعي » في المسرحيات المأساوية عند شكسبير، وهذا الصراع هو جوهر المأساة حسبما فهمها اكبر شاعر مسرحي . ولهذه الفكرة جذورها في الكوميديات التي سبقت المآسي ، كما ان للفكرة اصولا يلتمسها الكاتب في اراء اثنين من اكبر الفلاسفة الالمان في القرن التاسع عشر ، هما : شوبنهاور ، وبخاصة في كتابه (العالم كارادة وفكرة ـ او مثال ـ) ، ونيتشه الذي انطلق في فهم المأساة من آراء شوبنهاور، ثم تنكر لها ، وذلك في كتابه (مولد المأساة) . ففي « الكوميديا الاحتفالية » ثمة «انفلات» من « قوانين » مفروضة من « المجتمع » و « الثقافة » بمعناها الواسع ، الذي يشمل العادات والاعراف وضوابط السلوك . ويقدم الكاتب مثالا على ذلك في مسرحيتي **ضاع جهد الحب** و**حلم ليلة صيف** ، حيث نجد « البشر المتمدنين » في نهاية المطاف يخضع ما يميزهم من كبرياء وثقة امام ما تعارف عليه العالم في مجال المرح والحب ، ويتم الاعتراف والقبول بما في الحياة من امور غير منتظرة او خارجة عن سيطرة الانسان ، ويتم قبول « الطبيعة » في مسار الحياة الواقعية ، وعالم الخبرة الذي يحكمه « قانون » و « ثقافة » . وهكذا « تحتفل » الكوميديا بعملية « التطويع » اى تطويع الانسان المتمدن وليس انكساره امام ضغوط الطبيعة .

واذا صح هذا التفسير في الكوميديا فانه يقصر في المأساة . يرى الكاتب ان مسرحيات صعبة مثل **هاملت ، صاع بصاع** ... تقدم تحليلا اجتماعيا ـ نفسيا للثقافات البشرية يتميز بتماسك وتفصيل عجيبين . فالمآسي لا تقدم مجرد افراد يتحركون وسط «عالم» بل يجب النظر اليهم كشخصيات في مواقف اجتماعية ذات خصوصية عالية في المجال الاجتماعي النفسي . فثمة خصوصية اجتماعية نفسية في روما **كريولا نس** وبندقية **عطيل** ، وفيينا **صاع بصاع** والسينور هاملت . كل واحد من هذه المجتمعات الاربعة يتميز بطابع اجتماعي نفسي هو الاساس في الحركة المأساوية في كل من المسرحيات الاربع . واذا اخذنا هذه المسألة بما تستحقه من اهتمام امكن فهم الشخصيات المأساوية فيها بصورة ادق . هنا تقوم الثقافة البشرية على فوضى من التناقضات والامور غير المنتظرة . وتكمن المأساة في عدم قابلية الثقافات على **التطويع ، او التطبع** ، وفي عدم قابلية التطويع في الاذهان التي نشأت على قيم حضارية معينة رسخت فيها ، وفي التنافر بين عالم الواقع وبين العالم المفعم بالحياة . وهكذا تكون الحركة في المأساة من الثقافة باتجاه الصدمة ، على النقيض من الكوميديا حيث تكون الحركة من القانون باتجاه الانفلات .

سيكولوجية الحياة الاجتماعية التي يراها **المؤلف** ضرورية لفهم المأساة عند شكسبير ، توجد ملامحها عند شوبنهاور ونيتشه قبل ان نجدها عند **فرويد** . ففي الطبعة الثانية من كتابه (مولد المأساة) التي ظهرت عام ١٨٨٦ ، يعلن نيتشه اسفه لاتباعه رأى شوبنهاور في فكرة « الاستسلام » المأساوي، ويقول ان « الاغريق لم يكونوا متشائمين قط، وان شوبنهاور كان على خطأ » . والواقع ان شوبنهاور ليست لديه « نظرية » محددة عن المأساة ، وابرز ما يقوله في كتابه (العالم كارادة وفكرة ـ مثال ـ) ان « عالم » المرء

ليس سوى « مثال » او صورة او فكرة لا وجود لها الا في ذهنه . وان ثمة عالما آخر هو عالم « الارادة » ، عالم قوى محركة عمياء غير واعية ، لا يكون الذهن فيها سوى وسيط بين قوى مضطربة تربطه باذهان اخرى واشياء اخرى . وهكذا يؤدى « المثال » فى ذهن المرء الى الخداع ، وهكذا التفكير يؤدى بدوره الى النظرة الاخلاقية ــ النفسية التى نجدها فى ماسي شكسبير . ويرى شوبنهاور ان ليس من شيء « غير عادى » فى الماساة ، وان ليس ثمة ما هو اقرب الى الماساة من نقيضها : الكوميديا . ويكون سلوك المرء حسب هذا التفكير واحدا من اثنين : الاستسلام ــ الاستخفاف والضحك : جوهر الماساة ــ الكوميديا .

هذه الثنائية فى فلسفة شوبنهاور اصبحت عند نيتشه رمز ابولو = المثال ، دايونيسوس = الارادة . ولكن نيتشه يطور الثنائية لتصبح اكثر تعقيدا فتشمل خمسة اشياء : ثلاثة منها تتفرع عن المثال ، والثان عن الارادة .

يذهب المؤلف في استعراض فلسفة نيتشه حول الماساة ويخلص الى القول انها برغم غموضها تساعد على فهم وتحديد الانماط الاساسية في الماساة الشكسبيرية . وهذا يضع امام المؤلف سبيلين نحو فهم نظرة شكسبير الماساوية :

الاول الطريق الرمزى المتمثل فى صراع القانون ضد الطبيعة كما فى الكوميديا الاحتفالية .

والثاني طريق التفصيلات الخاصة التى تقدمها آراء شوبنهاور ونيتشه فى الماساة . ويرى ان الطريقين يجتمعان فى بداية المرحلة الماساوية الكبرى التى تبدا بماساة رجل واحد هو (بروتس) في مسرحية يوليوس قيصر .

ورغم ان هذه المسرحية تقصر عن ماسي شكسبير الكبرى مثل **كريولا نس و انطوني وكليوباترا** غير اننا نجد في ماساة بروتس تجسيدا لنظرة شكسبير الماساوية ، التى يجدها المؤلف مطابقة لمفهوم شوبنهاور عن ماساة الانسان المثالي (السقراطي) كما فهمه نيتشه . بروتس رجل فى غاية التمدن والتهذيب ، ولكنه ينتهى الى قتل اقرب اصدقائه : يوليوس قيصر ، يتسبب فى تحريك الرعاع فى حرب اهلية ، ثم الى الانتحار بعد ان تكون زوجته قد قتلت نفسها بابتلاع الجمر الملتهب . فالانسان السقراطي المثالي كما يقول نيتشه يرى ان العالم يمكن فهمه عن طريق فهم مجموعة من القيم والمقولات ، وبالتالي يمكن اصلاح العالم عن طريق هذه المعرفة . ولكن هذه المعرفة تقود الفرد الى الوقوف وحده امام عالم تصطرع فيه قوى من نوع آخر ، يكون عدم ادراكه لها سببا فى السقوط نحو الهاوية . وهنا لا نملك سوى « الاشفاق » على الحال التى وقع فيها البطل الماساوى ، والاشفاق عنصر مهم من عناصر الماساة عند شكسبير ، كما عند سقراط : الاول ادركه بالسليقة والثاني بالمحاكمة الفلسفية وتحليل النماذج ، رغم محدوديتها في الادب الاغريقي . فنحن « نشفق » على بروتس لعدم قدرته على « تطويع » الثوابت في ذهنه المهذب المتمدن امام قوى فى عالم لا يتصف بالضرورة بمثل هذه الصفات . هذا هو التضارب بين « القانون » وبين « الطبيعة » .

فى **الفصل الثاني** من هذا الكتاب يتناول المؤلف بالتحليل مسرحية **عطيل** Othello مؤكدا على كونه (مغربي البندقية) . وكونه مغربيا (اسودا) فى البندقية الباذخة ، وزوج دزد مونه (الجميلة) يشكل اول اشارة الى (المشهد اللاطبيعي) . عطيل بطل محارب يتحلى بأنبل الصفات المثالية ويحسب « ان الرجل الذى تخونه زوجته ليس سوى غول

ووحش » وهذا موقف « الثقافة » . ولكن موقف (الطبيعة) يمثله (ياغو) العارف بخفايا الامور ، الذي يرى « ان المدينة تعج بالوحوش والغيلان المتمدنة » هذا جوهر مأساة عطيل المثالي في مواجهة الواقع . **يشترك عطيل مع كريولا نس في الصفات** المثالية وبطولة المحاربين ، ومثله ينتهي الى حتفه عندما تزدحم عليه قوى الشر التي لا تدركها الثقافة ولا القوانين ، وعندما ترفض الثقافة التطويع تحصل الصدمة التي تقود الى المأساة .

هكذا ينظر المؤلف الى **عطيل** في محيط (البندقية) بقيمها المدنية وثقافتها وقانونها. **وهكذا يرى شكسبير** مأساة البطل من خلال **الوضع النفسي ـ الاجتماعي** . وهكذا يرى مأساة دزد مونة ذاتها : فهي المثل الاعلى « للسيدة » في مجتمع الحضارة والثقافة المثالي في البندقية . وعندما تخفق في ادراك ما يحوكه (ياجو) وقوى الواقع التي لا تدركها « ثقافتها » يكون السقوط الفاجع ومدينة البندقية لها قيم حضارية اجتماعية ونظرة الى « الطبيعة » تتعارض مع « العالم الواقعي » وعندما تتعارض النظرتان يكون السقوط الفاجع من نصيب المدينة قدر ما يكون من نصيب عطيل او دزد مونة. هنا كذلك نجد «مثال» شوبنهاور في مواجهة « الارادة » الاول لا وجود له الا في «ذهن» المدينة والثاني موجود في « القوى الخارجية » .

الفصل الثالث من الكتاب يدور حول (بطل روما) **كريولا نس** اذ يجد نفسه وسط « المشهد المنافي للطبيعة » الذي قاده اليه ذلك الصراع بين «المثال» من الثقافة والتمدن وبين « القوى المتصارعة » في العالم الخارجي الذي لا سيطرة للبطل عليه . مرة اخرى لاتكون المأساة هنا مأساة « فرد » مهما عظم شأنه ،بل مأساة فرد في « وضع اجتماعي ـ نفسي » . وبهذا المعنى تكون المأساة ظاهرة رومانية . فالأزمات في شخصية البطل هي ازمات رومانية ، والصراعات في مجتمع روما تنعكس صراعات في وجوده بالذات . فاهل روما يعيشون حسب قوانين موضوعة : هي عسكرية تمجد فئة من الناس في مسرحية **كريولانس** ، وهي قوانين نظام ومراتب وكفاءة في مسرحية**انطوني وكليوباترا** ، وهي قوانين صلابة رواقية لا يتاثر البطل فيها بالانفعالات بل يخضع لحكم الضرورة القاهرة في مسرحية **يوليوس قيصر** . صرامة هذه « القوانين » تقف في مواجهة « الحياة المفعمة بالنشاط والانفعال » . وبهذا المعنى تكون روما مثال **« الثقافة » في مواجهة « الطبيعة » . والحياة** في روما حسب هذه القوانين حياة مغلقة على ذاتها ، و « كل حزب بما لديهم فرحون » ، لا يكادون يعترفون بوجود « عالم » او « حياة » خارج روما . ومن « خصوصية » هذا المجتمع الروماني انه يؤله البطل الذي صنعه المجتمع ذاته، كما في شخص كريولا نس المتحدر من آل مارسيوس ؛ والخطوة التي تسبق تأليه البطل مارسيوس كريولا نس هي خطوة تمجيد تميق بتعبيرات حب تكاد تكون جنسية في اوصافها وتفصيلاتها .

ففي المشهد الثاني من الفصل الثاني يقدم كومينوس وصفا مفصلا لشخصية مارسيوس الذي تبهر اهل كريولي . وفي هذه الاوصاف تورية وصور بلاغية ملأى باشارات الحب والجنس ، هي مبالغة في محبة البطل . وهذه نظرة ثاقبة من شكسبير في تضاعيف نفسية مجتمع روما. ولكن « التماسك » فيشخصية البطل الذي صنعه قانون روما « على صورته وشبهه » ما يلبث ان ينهار . فعندما تغضب روما على البطل الذي صنعته وتحكم عليه بالنفي ، ينقلب البطل صائحا في وجه روما « انني انا انفيك » ويخرج من روما بحثا عن « روما » اخرى حسب « المثال » الذي في ذهنه ، ويحسب انه واجدها في مدينة اعداء روما : آنتيوم . هنا يبدأ الانحدار نحو

المأساة ، عندما تصطدم « الطبيعة » مع « القانون » . **ففى المشهد المتنامي الغاضب** عند اسوار روما ما يلبث « اللاانسان » فى شخص « البطل المصنوع » ان ينصاع امام « السيدات » و « الأم » و « الطفل » .. **ينصاع البطل المصنوع الى مجتمع هو** « مجتمع رجال » بالاساس . وعندما يدخل البطل الذى كان الى المدينة التى صنعته ، **حاسبا انه سيحل السلام ، ما يلبث ان** يفاجئه المتآمرون ويضعون حدا « لخروجه » **على قانون روما بقتله شر قتلة . « هذا** المشهد المنافي للطبيعة » بالغ الايلام . فهذه ليست مأساة بطل في فراغ ، بل « مشهد لا طبيعي » لمدينة تخشى الطبيعي ، مدينة لا تعترف بوجود الحياة خارج اسوارها ، فتسمم الحياة ذاتها عند الجذور .

الفصل الرابع (فيينا مدينة الحنابلة) يتحدث عن مسرحية صاع بصاع **Measure for Measure**. ففي غياب دوق فيينا يصبح انجيلو نائبا عنه ، وهو رجل عليه مظاهر العفة ولكن باطنه خبيث . فقد وعد ماريانا بالزواج ، ولكن لما ضاع مهرها مع اخيها الذى غرق في البحر تنكر لها . وثمة كلوديو الذى كان على وشك الزواج من جولييت ، ولكنه وقع ضحية انجيلو ، الذى اغتنم فرصة نيابته عن الدوق ليثبت عفته بالحكم على كلوديو ، الذى ارتكب خطأ فى حق جولييت قبيل الزواج . ولما جاءت ايزابيلا شقيقة كلوديو ، وهي على وشك دخول سلك الرهبنة ، تحرك معدنة الخبيث ، وعرض عليها الفحش ثمنا لانقاذ اخيها. ولكن الدوق تنكر فى هيئة راهب ، ليكيل الصاع بالصاع لنائبه الخبيث ، فقد اقنع ايزابيلا ان تلاقى انجيلو ليلا ، على ان ترسل بدلها ماريانا التى كان قد وعدها بالزواج ، وتتم الخطة بنجاح ويدير الدوق محاكمة تتهم فيها ايزابيلا النائب انجيلو بارتكاب الفحش وتطلب عقابه، وتكشف الحقيقة ويرغم انجيلو على الزواج من ماريانا ثمنا للعفو عن جريمته ، ويطلق سراح كلوديو ليتزوج من جولييت ، اذ تصبح تهمته مساوية لتهمة انجيلو ، الذى يتظاهر بالطهر والعفة واحترام « القانون » ولكنه فى « الطبيعة » البشرية غير ذلك .

فى هذه المسرحية تختلط المأساة بالكوميديا والدين والجنس ، وهذا مدعاة للكثير من الاضطراب في المسرحية ، مما جعل النقاد يصفونها من « مسرحيات المشاكل » . فكما في **عطيل وكريولا نس** تقدم**صاع بصاع** نواحي الضعف النفسية فى ثقافة بعينها ، تنسحب على مجتمع يؤذيه غياب قيم تجعل تطور ذلك المجتمع نحو النمو مسألة . فثمة (قانون) يحيطه خوف عظيم لدى التطبيق ، لذلك فهو قانون « قاهر » تسير الى جانبه مظاهر « الطبيعة » والضعف البشرى .

صفة « البيوريتانية » او الطهرية، تنطبق على سلوك الشخصيات فى هذه المسرحية ابتداء من الدوق فنازلا . واول مزايا البيوريتانية (او الحنبلية) هذا التمسك الشديد بمظاهر الطهر والعفة خلاف ما يجرى لدى السلوك ، واحسن مثال على ذلك سلوك انجيلو لنفسه . فاول جملة ينطق بها انجيلو فى المسرحية هي « الطاعة ابدا .. » والطاعة هي اولى القيم في مجتمع فيينا مدينة الحنابلة ، مدينة ترى ان عالم المجتمع يمكن ان يغدو جميلا اذا امكن التخلص من « الطبيعة » . هذا « القانون » يفرضه على انفسهم اهم الشخصيات في المسرحية ، ولكنهم .. يخدعون انفسهم بهذا المعتقد المؤسف الذى يريدون فرضه على « ساكني العالم جميعا » . هذا « المثال » عن العالم الذى يوجد فى « ذهن » انجيلو بالدرجة الاولى ، نيابة عن « قانون » يحكم « ثقافة » مدينة بمجتمعها يقدم صورة للمأساة الكوميدية حسبما يراها شوبنهاور .

يتحدث الفصل الخامس عن (كوميديا ترويلس وكريسيدا) ويجدها المؤلف من نفس طبيعة **صاع بصاع** ، اى من «مسرحيات المشاكل » . فهذه مسرحية تعج بالاضطراب والهياج والدهشة ويجدها بعض النقاد تفتقر الى التماسك ، لان فيها يجتمع المأساوى والكوميدى . ولكن مرجع ذلك ان الذهن في عصر النهضة يجمع النقيضين ويحتفل بالتضاد ، ويميل احيانا الى عناصر الضحك والاستخفاف . العنصر الاساس في هذه المسرحية فكرة ان « الثقافة » تقف في وجه شيء يرفض ان يلين ، وهذه فكرة «الطبيعة» في المسرحيات السابقة . وفي هذه الكوميديا يجد المؤلف كذلك اغلب المزايا الاساسية في النظرة المأساوية لدى شكسبير . فهو يرى ان الكوميديا والمأساة تجتمعان في الاساس على شكل التناقضات بين عنفوان الحياة الموجود في « ارادة » العالم وبين التركيب العنيد في « الصور » التي يقدمها الناس عن ذلك العالم . فالتناقضات والانفصام بين الاخرين مما يؤدى الى الضحك من امور تقدمها هذه المسرحية مثل « التظاهر ، الثقة الزائفة ، اخفاق الرؤية ، المبالغة في انماط اللغة والسلوك والرغبة في « تجاوز » الاضطراب المادى في العالم . فالحرب الدائرة بين الاغريق وطروادة ، وهي مجال هذه المسرحية ، لاتسمح للناس بالانفلات من القيم والظروف التي فرضتها الحرب ، فلا يسعهم بالتالي سوى الخضوع لتلك القيم والتنفيس بالضحك والبحث عن المثيرات العاطفية . هذا الانحباس في « الطبيعة » يفسر ظلال المعاني الجنسية في الكثير من لغة المسرحية ، عن طريق التورية والصور البلاغية التي كانت مألوفة لدى جمهور المسرح في العصر الاليزابيثي وبدايات القرن السابع عشر في انجلترا .

الفصل السادس من هذا الكتاب يدور حول (الدنمارك واميرها) ... صياغة العنوان وحدها تدل على الموقف النقدى لدى المؤلف الذى يحافظ عليه في فصول الكتاب جميعا ، وهي ان المأساة الشكسبيرية ، والمسرحيات عموما ، يجب ان ينظر اليها من خلال وجود البطل في مجال اجتماعي ـ نفسي ، وليس النظر اليه كمجرد فرد في العالم . مسرحية **هاملت** تصنف مع « مسرحيات المشاكل » ، ومثل تلك المسرحيات تكون احدى مشاكل **هاملت** اخفاق البعض في النظر اليها ككل واحد شامل ، اذ يرون انها تدور حول هاملت او حول امير الدنمارك وليس عن الدنمارك التي اميرها هاملت. هذا هو الفرق الجوهرى بين نظرة المؤلف وبين نظرة غيره من النقاد والجمهور على السواء ، تلك النظرة التي تقود الى موقف « عاطفى » مبالغ فيه ، او موقف « تشخيصي تحليلي » مبالغ فيه كذلك . يرى المؤلف ان مسرحية **هاملت** حتى في غياب امير الدنمارك تبقى مسرحية من الطراز الاول . ولكن الخيال الذى خلق محيط السينور يعادل في الاهمية خلق الشخصية التي يعديها مجتمع السينور . وهنا جوهر المأساة: التماسك الاجتماعي ـ النفسي في النظرة المأساوية لدى شكسبير في هذه المسرحية ، التي يعدها غالبية النقاد والجمهور من اعظم اعمال شكسبير . فالنظر الى هاملت في محيط السينور ضرورى مثل النظر الى عطيل في محيط البندقية ، ففى هذا المجال وحده يمكننا « التعاطف مع فرد بعينه ، اوجدته ثقافة بعينها ، ما لبثت ان اوقعته في شراكها .

القيم الاجتماعية السائدة في السينور Elsinore تتصف بالنفعية ، والعملية، والوصولية السياسية والتجسية ، وقيام الانسان باستغلال الانسان ضد الانسان . الملك هو مركز التحريك في هذه المسرحية ، يلعب بالشخصيات كما يحرك قطع الشطرنج. وهاملت يلعب في مواجهة الملك ، ويرفض اطاعة قواعد اللعبة ، وبخاصة في رفضه التصرف بشكل « مقبول » في محيط السينور ، لان « الحياة المفعمة بالحركة

والنشاط » ترفض الانصياع الى « **القيم المقبولة » وتحاول « تطويعها » باتجاه « الطبيعة »** . والواقع ان « القيم » الشائعة في مجتمع السينور هي « لا قيم » لدى اناس يمكن وصفهم بعبارة التوراة : « اعداء النور » **بمعنى اعداء « الطبيعة » وفي مسرحية هاملت** نجد الصراع بين « قوى الحياة المفعمة **بالنشاط » وبين « لاقيم اعداء النور » على** اكمل وجه ، وخير من يمثل اعداء النور هؤلاء ، كل على طريقته ، شخصيات الملك كلوديوس ، الوزير بولونيوس ، وجيرترود ام هاملت ذاتها . هؤلاء « شرائح » اجتماعية – نفسية في محيط مجتمع السينور . ثم يذهب المؤلف في تفصيلات حول هذه الشخصيات الثلاث في تمثيلها موقف اعداء النور ، وفي موقف هاملت ضد كل واحد منهم خلال المسرحية . ولكن شكسبير لا يقدم هذه الشخصيات بشكل يجعلنا نبني شعورا بالعداء ضدهم ؛ بل انه يحس « لا تعاطفه » معهم ، ويقدمهم على انهم اناس عاديون يعيشون طبقا لقيم مقبولة في مجتمعهم الذي تمثله قلعة السينور . وحتى زواج جيرترود المبكر ، بعد وفاة والد هاملت ، من الملك كلوديوس ، عم هاملت ، لا يقودنا شكسبير الى اعتباره « جريمة » ، لان الجريمة الوحيدة التي تجمع اعداء النور الثلاثة كونهم يساهمون دون احتجاج في اتباع قيم اجتماعية هي في الاساس على النقيض من متطلبات الوعي الطبيعي لدى الانسان . فهي بهذا المعنى جريمة عدم القدرة على الرؤية ، وجريمة عدم الادراك ، المتمثلة في اخضاع انسانيتهم الى ارض يباب ، تنعدم فيها امكانية الحياة ، ويكون اي عنصر حياة يحرك خامل الجذور مدعاة للفزع ، سواء كان هذا العنصر في ذواتهم او في ذوات الاخرين .

شخصية هاملت نفسه تحملنا على التفكير في افعاله على مستوى مزدوج . ففي كل فعل نجد انفسنا نقيمه بشكل ، ثم نعود لتقييمه بشكل ثان . وفي اثناء ذلك نزداد فهما ووعيا بهذه الشخصية دون ان نسقط في الاضطراب . ففي اول ظهور له في المسرحية نتقبل حزنه على وفاة والده وصدمته بزواج امه العاجل على انهما من المظاهر الاصيلة في شخصيته ، ولكننا لا نلبث ان نفهم ذلك على انه نوع من الكشف عن الذات يتطلب دورا دفاعيا عن الفراغ الداخلي الذي يحس به . ومثل ذلك شعورنا تجاه مزاحه في مواضع شتى من المسرحية . ولكن انصياعة الاخير والدخول الى السينور يشكل موقفا في غاية الايلام ، ربما كان اكثر المواقف ايلاما في مآسي شكسبير جميعا .

الفصل السابع يحلل مسرحية « الملك لير وقلعة الربيع » . هنا يجد المؤلف ان هذه المسرحية تختلف عن الخمس السابقات في كون تلك يمكن وصفها بالمسرحيات المأساوية « الشتائية » . ففي **عطيل ، كريولا نس ، صاع بصاع ، ترويلس وكريسيدا ، وهاملت** يكون تدفق نسغ الحياة الجديد حضورا مخيفا ، يقلق الارض المتجمدة تحت اقدام القانون العتيق . اما في الكوميديا الاحتفالية فان الازمات تقابل وتعايش ، كما لا يفعل ابطال المآسي . هنا قد تشتبك الانظمة ، وتتزايد الضغوط ، ولكنها تجد متنفسا بشكل خلاق بتوسط الطبيعة . وتحدث مصالحة يتم فيها قبول واستيعاب قوى العنفوان ، وتستمر القوى التي تغذي ارادة العالم دون ان تعيقها تصلبات القانون . وتقوم عناصر الغموض والمماطلة تجاه غير المفهوم بنقل القوى المحركة الى عالم « الثقافة » الذي يجد ، مثل عالم « الطبيعة » ، ان بوسعه فسح المجال امام ولادة الربيع . اما في المسرحيات الخمس الشتائية فان الامر يختلف . هنا لا يطل الربيع بحرية كما يفعل في الانتقالات الكوميدي – الاحتفالي . فالبشر « المتمدنون » في المآسي الخمس قد فقدوا ما يميز عنفوان الحياة ، الذي اذا ما ظهر لهم ، احاطوا به وحاصروه لانهم قد تعودوا

العيش بمعزل عنه . فقوى « الطبيعة » لا يحتملها حكم « القانون » وعنفوان الحياة « متوحش » تجاه اذهانهم « المتمدنة » . وهذا يعني انه يشكل خطرا عليهم ، يقود الى سقوطهم . فقد تعود الذهن « المتمدن » على الجهل بوجود تلك القوى ، كما في مجتمع البندقية او طروادة ، او على اتخاذ موقف **عدائي تجاهها ، كما فى مجتمع روما او فيينا** او السينور . ويتخذ الشتاء صورة العجوز الذى قد حجره « القانون » فيخنق الربيع الذى يريد ان يطل فى اجتماع عطيل مع دزدمونة ، كريولا نس مع فرجيليا ، كلوديو مع جوليت ، ترويلوس مع كريسيدا ، وهاملت مع اوفيليا .

اما مسرحية **الملك لير** فهي تختلف عن تلك جميعا . فهي تنظر نظرة شمولية الى القانون البشرى وليس الى « قانون » مجتمع بعينه . فنحن لانجد فى هذه المسرحية « قانون » **المجتمع القديم فى بريطانيا** ، كما رأينا قوانين روما او البندقية او السينور . وشخصية **الملك** هي شخصية الانسان الاجتماعي عموما، وبهذا المعنى فاننا امام مسرحية موضوعها « العالم » والانسان المتمدن عموما ، وعلاقته بعالم الطبيعة عموما كذلك . والمسرحية تلخص العالم المأساوى بشكل شامل ، وتقدم نظرة حول النظام البشرى فى علاقاته المتشابكة مع انظمة اجتماعية محددة ، وبهذا المعنى فان مسرحية **الملك لير** ترتبط بالتفكير المأساوى في مسرحيات شكسبير الأخرى . يرى الملك نفسه على انه صاحب الطبيعة ومالكها ، ومانح القوانين القوي . وهو بهذه «الثقافة» لا يعرف ليونة او مصالحة ، لذلك فهو يحكم بالنفي على صغرى بناته كورديليا ، لأنها خرجت على « طبيعة القانون » كما يفهمه الملك . ولان لير يملك قوة الثقافة فانه يعاني كذلك من نواحي الضعف المأساوية فيها ، وهذه ستقوده حتما الى الصدمة التي تحطم القانون لتعيد خلقه من جديد . يبدأ الملك هذه المسرحية وبيده خارطة مملكته يريد تقسيمها بين بناته الثلاث . واذ يكون تحجر قانون الثقافة لديه سببا في الانحدار نحو هاوية الجنون ، وسط عناصر الطبيعة المتمثلة فى **العاصفة الشتائية القاسية ، تبدأ رحلة** معاكسة لانقاذ الملك والثقافة ، وذلك بولادة الربيع فى شخص كورديليا ، صغرى بنات الملك . فبعد أن انقاد تحجر الثقافة فى شخص الملك الى الكلام المعسول والنفاق الاجتماعي لدى وجوتوريل ، البنتين الاكبر من كورديليا، يتقهقر الملك نحو صدمة المأساة، ليدرك وسط اشتدادها ان كورويليا وحدها هي المخلصة ، بنقائها من « الثقافة » المتعارف عليها فى البلاط ، وهي وحدها التى ستكون في النهاية منقذ الانسان الاجتماعي وثقافته من متحجرات الثقافةالموروثة المنغلقة بوجه التجدد ونسغ الربيع . ولكن الوصول الى ذلك الربيع كان محفوفا بالآسي وخيبات الامل ، وكانت قسوة الشتاء هي التى جعلت ميلاد الربيع اغلى واجمل .

الفصل الثامن والاخير في هذا الكتاب عنوانه (اغاني ابولوودايونيسوس) . **ابولو** اله الشعر ، **ودايونيسوس اله الربيع** والخصب والاحتفال والاناشيد . والفصل بهذا المعنى يستعرض الصفة الغنائية فى الشعر الذى كتبت به مسرحيات شكسبير التى يبحثها الكتاب . وربما كانت هذه الصفة تستعصي على النقل الى اللغة العربية ، وتقصر عن ايصال الجمال والغنائية التى تتوهج بها لغة شكسبير فى الاصل . ففى مسرحية **انطوني وكليوباترا** ثمة روائع من الغنائية اللفظية ، ربما كان آقربها مثالا وصف السفينة التى كانت كليوباترا تستخدمها للاقاة عشيقها انطونيو . وفى مسرحية لا تشبه هذه ، مثل **ماكبث** ، نجد غنائية لفظية ورؤيا رومانسية رائعة ، سواء فى مناجاة ماكبث او مناجاة ليدى ماكبث نفسها بعد تحريضها على قتل الملك الضيف . ومشهد « الشرفة » في **روميو وجوليت** ليس غير واحد من روائع الرؤى الرومانسية

والغنائية التي تتدفق علوبة في مسرحيات شكسبير . وفي **حلم ليلة صيف** تجد مثل هذه الغنائية والروح الرومانسية في شعر « يبهر الانفاس » حسب تعبير المؤلف ، الذي يرفض وصف هذا النوع من الشعر باللجوء الى تعبيرات الاكروباتيك اللفظي ، ويرى انه في توصيله معاني الحب وصور الجمال ومباهج الطبيعة يفوق رومانسية الرومانسيين الكبار **من وردزورث والتابعين . يرى المؤلف ان** الصفة الغنائية في ماكبث يمكن ربطها باغاني ابولو من حيث سمو اللغة ورفعه العواطف الانسانية في شتى حالاتها ، كما يمكن ربط الصفة الغنائية في **انطوني وكليوباترا** باغاني دايونيسوس من حيث احتفالها بالجسد والحب والشبق . فحيث تكون ماكبث مسرحية يسري في تضاعيفها الشتاء ، تجد الربيع يبسم في ارجاء **انطوني وكليوباترا** ، غناء ولونا وترفا وشبابا .

• • •

الدراسة النقدية التي يقدمها هذا الكتاب لها اهمية خاصة لاسباب شتى . فهي اولا نتاج فكر « يحترف » شكسبير دراسة وتدريسا ، ويعرف كل من مارس التدريس الجامعي ان الاستاذ تظهر له أثناء المحاضرات نواح من الموضوعات التي يحاضر فيها لم تخطر بذهنه اثناء التحضير او اعادة النظر في مادرس من نصوص ونقد حولها . ومما يساعد ذلك المناقشة مع المتلقى لهذه المحاضرة ، وهم طلبة جامعة كمبردج ، وعمل المؤلف كمدير للدراسات العليا في الجامعة المذكورة . **والاهمية الثانية** ان المؤلف لا يحس بضرورة **قبول الآراء النقدية من عمالقة النقد الذين اسسوا مدارسه في مطالع القرن ، بل انه** يأخذ تلك الاراء بالمناقشة المليئة بالاحترام لعمل الماهرين ، دون أن يصيبه غرور اثناء تلك العملية . وثمة ناحية ثالثة ، وهي ان الكتاب يعتمد منهجا « نفسيا ـ اجتماعيا » في النظر الى مجموعة من المسرحيات واعتقد شخصيا ان التوفيق كان حليفه في اتباع هذا **المنهج ، وربط عددا من المسرحيات بخيوط** تعود في النتيجة الى ذهن محلل واع ترفده **موهبة شكسبير العظمي . قد يتساءل القارىء** ان كان شكسبير يفكر بسقراط او غيره من الفلاسفة اثناء الكتابة .. ولكن شكسبير الذي كان يعرف « قليلا من اللاتينية ، واقل من ذلك من الاغريقية » استطاع أن يفيد في كتاب نورث الذي ترجم بلوتارك اكثر مما يستطيع غيره ان يفيد من مكتبة المتحف البريطاني برمتها ، حسب قول اليوت ، وهنا روعة الموهبة .

• • •

الكتاب الثاني عنوانه « التمثال الحي The Living Monument » ويحمل عنوانا **فرعيا كذلك : شكسبير والمسرح في عصره**
Shakespeare and the Theatre of His Time
مؤلفة الكتاب الاستاذة ميوريل براد بروك M. C. Bradbrook ، استاذة الادب الانجليزي في جامعة كمبردج كذلك ، ورئيسة اقدم كليات البنات في تلك الجامعة وهي كلية جيرتون Girton (وتلفظ بالكاف المعجمة وليس بالجيم) . لقد حضرت الاستاذة برادبروك استاذة زائرة الى قسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة الكويت في شتاء ١٩٧٠ لمدة اسبوعين ، فتركت علينا نحن الاساتذة قبل الطلبة اثرا لا ينسى . هذه **السيدة هي (التمثال الوقور) لكل معرفة** اكاديمية تتعلق بالادب الانجليزي . عرفت مشاهير الادباء الانجليز عن كثب . تحدثك عن ت . س . اليوت فتحس كأنه ثالثكما في **الحديث ، تحدثك عن الروائي الاشهر اي . ام .** فورستر E. M. Forster وايامه الاخيرة في كلية الملك King's College فتحس كأنك ترى مؤلف (رحلة الى الهند) و **(هواردزاند)** ينظر اليكما نظرات تحمل السنا الخابي من مطالع القرن العشرين . تجلس الى

جوارك في عشاء على « المائدة العالية » في كليتها فتحس كان الملكة فكتوريا على وشك الدخول الى بهو المطعم ، والكل يتعلق بكل كلمة تنطق بها المضيفة الوقورة ، والكل يتعلق ، لانني « ادرى الى الان كيف تمت عملية السمع لدى ، وهى تجلس الى جوارى تماما . هذه السيدة صاحبة اهدأ صوت سمعته في حياتى ، ولكن كل جملة تنطق بها، بل كل كلمة ، موزونة محدودة ، وبالتالى مسموعة وكل جملة تسمعها من الآنسة برادبروك (واحسب انها تخطت عتبات الستين المقدسة) **هى خلاصة قراءات** طويلة دقيقة ومحاكمات مسؤولة واثقة . فالاحكام التى تصدرها في الدراسات الادبية هى الاحكام التى يجب ان تبدأ منها انت ايها **الاجنبي ، يا دارس الادب الانجليزى** . مرة دار الحديث من المجلدات الضخمة التى تصدرها جامعة اكسفورد بعنوان (تاريخ الادب الانجليزى) وكان الحديث يومها عن جزء السنوات ١٨١٥ ـ ١٨٣٢ وهى فترة الرومانسية الكبرى . كتاب يربو على ٤٣٠ صفحة من المتن مع ٢٠٠ صفحة من المراجع، من تاليف ايان جاك Ian Jack الاستاذ بكلية بمبروك بكمبردج كذلك ، واذكر انى تعقبت كثيرا في قراءته . جملتان صغيرتان من برادبروك : « كتاب قد يخيب الامال . كان ينتظر غير هذا من **المؤلف** » . وبعد ذلك سمعت من نقاد آخرين ما يرد هذا الحكم ، ولا ادرى لماذا شعرت انا بقليل من الارتياح !

صدر كتاب **(التمثال الحى)** عام ١٩٧٦ كذلك ، بمناسبة مرور ٤٠٠ عام على تاسيس (المسرح) وهو اول مسرح محترف دائم في لندن ، وربما في اوروبا ، اسسه جيمزبربج (James Burbage) في منطقة شوردتش (خندق الساحل) على الضفة اليسرى من التيمز ، خارج حدود « المدينة » القديمة وخارج حدود البلدية من الناحية الادارية . بربج هو زميل شكسبير في ايام نشاطه التمثيلى . وقد عملا معا مدة طويلة في ايام الملكة اليزابيث (توفيت عام ١٦٠٣) وفي ايام الملك جيمز الاول (١٦٠٣ ـ ٢٥) حتى وفاة شكسبير عام ١٦١٦ ، وقد عاش بربج بضعة سنوات بعد وفاة زميله العظيم ، والكتاب بالدرجة الاولى اكاديمي تاريخى ، ومرجع اساسى لكل من يريد دراسة المسرح والنشاط المسرحى في انجلترا في عهده الذهبى في اواخر القرن السادس عشر واوائل القرن السابع عشر حتى غاب المسرح والتمثيل من الحياة الاجتماعية في انجلترا خلال فترة الكومنولث (النظام شبه الجمهورى) حيث غابت الملكية من انجلترا بقيام البرلمان باعدام الملك تشارلز الاول عام ١٦٤٩ وتسلم البيوريتان (الحنابلة او المصلحون المتطهرون) زمام الحكم بزعامة اوليفر كرومويل حتى عام ١٦٦٠ . وفي هذا التاريخ عادت الملكية بعودة تشارلز الثانى ابن الملك المقتول ، وكان في الثلاثين من عمره ، بعد ان قضى والحاشية الملكية سنوات طويلة في فرنسا ولكن الحياة الاجتماعية في انجلترا كانت قد تغيرت تغيرا جذريا . فقد احرقت الكثرة من المسارح او هدمت لان البيوريتان كانوا ضد « اللهو » ومنه التمثيل والموسيقى . لذلك صار المسرح في فترة عودة الملكية مسالة تاريخية ، ما كان يمكن لها ان تتكرر ، بغياب اعظم كتاب المسرح «وبغياب « المزاج » الخاص في المجتمع الذى كان المسرح بالنسبة اليه ضرورة حياتية . لقد غاب المسرح عن الحياة البريطانية بالشكل المعروف في عصر شكسبير الذهبى ، ولم يرجع بشكل جاد مؤثر الا في القرن العشرين : رغم ظهور عدد من كتاب المسرح والمسارح في قرنين ونصف من الزمان بعد غياب شكسبير .

ولان هذا الكتاب تاريخى اجتماعى بالدرجة الاولى فهو يستعرض ظهور المسرح وتطوره في لندن من ١٥٧٦ حتى هدم مسرح الجلوب Globe الثانى ، خليفة مسرح بربج ، وذلك في يوم الاثنين المصادف ١٥ نيسان (ابريل) ١٦٤٤ وبذلك ينتهى العهد الذهبى في مسارح

لندن ؛ العهد الذى استمر اكثر من ستين سنة ، والناحية التاريخية فى الكتاب تستند الى اعداد هائلة من الوثائق تتراوح بين مصاريف الحفلات الملكية ، وانطباعات زوار اجانب حضروا لندن فى مناسبات عديدة وسجلوا ملاحظاتهم عن المسارح والمسرحيات ، او تركوا تخطيطات تصور ابنية المسارح او داخلها ... نزولا الى وصولات خدمات تصريف المياه اثناء بعض العروض المسرحية والكتاب الى جانب التحليل والمقارنة واستقراء الاحداث من سياسية او اجتماعية ، يقدم للقارىء تخطيطات لمدينة لندن في تلك العهود تبين مواقع المسارح المختلفة ، كما يقدم جدولا باسماء تلك المسارح واسماء مؤسسيها وتاريخ التأسيس والهدم او الحريق او الغلق بسبب انتشار الطاعون الى غير ذلك من التفصيلات التى يجدها القارىء فى متناول يده بلمحة عين ، فتكون خير معين على الدراسة والتقصي . هذا بالاضافة الى صور وتخطيطات من بعض المسارح او الممثلين ؛ بما فى ذلك صورة نادرة للملكة آن زوجة الملك جيمز الاول التى قامت بدور « الزنجية » في مسرحية بن جونسون التنكرية **قناعية السواد** عام ١٦٠٥ .

واهمية (المسرح) انه شهد نشوء وتطور مسرحيات شكسبير الاولى ، كما شهد نشوء **وتطور مسرحيات معاصريه التى كانت تتوجه نحو الجمهور** (لان مسرحيات القصور والمناسبات الخاصة كانت تقدم فى « مسارح القصور » أو « المسارح الخاصة ») . كانت فرقة شكسبير التمثيلية (رجال لورد هنزدن) قد اتخذت مركزها فى (المسرح) منذ عام ١٥٩٤ (وشكسبير في الثلاثين من العمر) حتى عام ١٥٩٨ . وكان مسرح بربج هذا مثالا يحتذى فى ما شيد بعده من مسارح في مدينة لندن . لذلك فان **دراسة مسرح بربج وتطوره تعطى الدارس عمقا « مكانيا » و«اجتماعيا» فى دراسة النصوص الادبيةالتى** ازدهرت فى عصر المسرح الذهبى فى انجلترا .

وهذا الحديث يعودنا الى (انواع) المسارح في لندن فى ذلك العهد **فتقدم المؤلفة جدولا يحصر اهم تلك المسارح بين ١٥٥٧ – ١٦٤٢ .** يمكن تصنيف تلك المسارح الى اربعة اصناف :

١ ــ مسارح باحة الخان Inn-Yard Theatres

ويرجع اقدم هذه الى حدود عام ١٥٥٧ وهو مسرح (راس الثور) الذى اسسه جون برين ومثلت فيه فرقة (رجال لستر) و (رجال وستر) و (رجال الملكة آن) وقد بقى قائما حتى عام ١٦٠٨ . ويلاحظ ان هذا النوع المبكر من المسارح يحمل اسماء (الخانات) او الفنادق ، وهذه ، حتى الوقت الحاضر فى المدن الصغيرة في انجلترا بخاصة ، تحمل اسماء الحيوان ، مثل : الاسد الاحمر ، الثور ، الثور الاحمر ، **المتوحش الجميل .. وفى** كمردج اليوم فندق ممتاز اسمه (فندق الدب الازرق) . كانت المسرحيات تقدم فى باحة الخان او الفندق ، وهى مكشوفة فى العادة ، وكان الممثلون و « فرق التسلية » ينتقلون من مكان الى آخر « طلبا للرزق » وحسب المناسبات .

٢ ــ مسارح الحلبة Arena Theatres

وهذه تشمل المسارح التى صممت بهدف تقديم مسرحيات المحترفين ، تتوسطها حلبة يجرى فيها التمثيل على غرار المسارح الرومانية القديمة . واول هذه المسارح واهمها **هو (المسرح) الذى اسسه جيمز بربج كما سبق القول ، وقد مثلت فيه عدد من الفرق** بما فيها فرقة شكسبير ، وقد بقى المسرح قائما حتى عام ١٥٩٨ ، حيث هدم واستعملت اخشابه لتشييد مسرح الجلوب الاول Globe I عام ١٥٩٩ ، الذى اقامه بربج ومشاركوه . ويلاحظ ان هذه المسارح المحترفة تحمل اسماء الاحتراف المسرحى كذلك مثل : الستارة ، الحظ ، الامل ، الكرة الارضية ، ولم يرد من اسماء غير هذه سوى « طائر التم » Swan التى يترجمها البعض خطأ

« البجعة » ، وكذلك مسرح باسم الزهرة . كانت هذه المسارح مكشوفة ، مثل مسارح باحات الفنادق ، وهي « شعبية » بالمعنى الواسع وتبدأ اسعار الدخول من (بنى واحد ، وهي أصغر عملة) ويوسع الاثرياء شراء مقعد غالى الثمن يكون على خشبة المسرح عادة ، وهذا يعطى الحق للغنى ان يعلق على الممثلين تعليقات سمجة في الغالب . ومن هنا يبدأ قذف البيض والفاكهة الفاسدة على تمثيلية رديئة .

٣ ـ **المسارح الخاصة** : وهذه مسارح مسقوفة ويكون الدخول اليها لمن يقدر على دفع الثمن الغالي ، وبخاصة بعد ١٦٠٠ ، وهى في العادة مراكز الفرق التمثيلية ومساكنهم . هذه المسارح الخاصة كانت ملحقة بالكنائس الكبرى حيث تكون الفرق المسرحية مكونة من (أولاد الجوقة) وهم الاحداث الذين يقومون بالتراتيل الدينية فى الاساس فى جوقة الكنيسة . هذه المسارح تحمل اسماء مثل (القديس بولس) و (الكهنة السود) و (الكهنة البيض) .

٤ ـ **المسارح الملكية** : وهذه تكون عادة فى القصور الملكية او (قاعات الولائم) حيث يطلب القصر حضور فرقة تمثيلية لتقديم عروض خاصة فى مناسبات خاصة . وقد بدأت هذا التقليد الملكة اليزابيث في عام ١٥٨١ .

يضم هذا الكتاب ٢٥٧ صفحة من القطع الكبير ، تتوزعها ثلاثة اقسام فى اربعة عشر فصلا . يدرس القسم الاول فى ستة فصول (النواحى الاجتماعية فى المسرح) ويدرس القسم الثانى فى سبعة فصول (مسرحيات شكسبير فى عصر جيمس الاول) بينما يتكون القسم الثالث (التمثيل في عصر تشارلز) من فصل واحد حول التمثيلية التنكرية (اى القناعية) والتمثيلية الرعوية .

يدور **القسم الاول** حول مكانة المسرح فى المجتمع فى النصف الثانى من القرن السادس عشر فى لندن بخاصة ، ويتابع التطور الذى طرأ على المسرح نتيجة لتطور المجتمع السريع فى عهد الملكة اليزابيث الاولى (١٥٥٨–١٦٠٣) الذى شهد النمو السريع فى الطبقة الوسطى في المجتمع الانجليزى ، كما شهد الانتصار الكبير الذى حققه الاسطول البريطانى عام ١٥٨٨ ، بقيادة الطبقة الوسطى المتنامية على الاسطول الاسبانى (الارمادا) الذى كان اكبر خطر يتهدد بريطانيا ، فصارت بريطانيا منذ ذلك الانتصار سيدة البحار . ثم تستمر فصول هذا القسم بملاحقة التطور الذى نتج من ذلك فاصاب الادب المسرحى في اواخر عهد الملكة اليزابيث ، حتى اتخذ اشكالا اشد وثوقا فى عهد جيمس الاول الى أن اعتزل شكسبير المسرح عام ١٦١٢ ، قبل وفاته بثلاث سنوات ، وبعد أن انجز مسرحية **العاصفة**. لقد ساعدت الصور الاجتماعية التى تكونت عند المسرحيين من حياة البلاد ، فى تكوين نظرية اجتماعية . كما ساعدت صور الحياة فى لندن بشتى اشكالها فى تغذية المسرحيات التاريخية المبكرة لدى شكسبير ، فكانت تلك المسرحيات بالنسبة لتاريخ انجلترا بمثابة (التمثال الحى) ومن هنا عنوان الكتاب . لقد استطاع شكسبير ان يقدم صورا حية عن حياة لندن وحياة البلاط ، لا تقوى على تقديمها كتب التاريخ او الوثائق . فمثلا **مسرحية هنرى الرابع بجزئيها «تجعل القارىء»** والمشاهد ينسى ان هذه مسرحية تاريخية ، اذ انه يؤخذ بتصرفات شخصيات مثل فولستاف والامير هال (هنرى) الذى سيصبح هنرى الخامس ، كما يؤخذ بصور الحياة (السفلى) فى الخمارات وبيوت الدعارة ، والمشاكسات الدائرة في احياء لندن ، بحيث تغدو المسرحية شاهدا حيا على « مجتمع » يتحرك ويتطور بما فيه من « بشر » يتصرفون وكأنهم معاصرون. ولا يبقى من « الحدث » التاريخى او « الخبر » عن

• • •

المعارك الا هيكل خارجي . وبعد غياب شكسبير تسلم بن جونسون هذه المهمة في تقديم صور حية عن الحياة والمجتمع في لندن التي عرف.

في القسم الثاني نجد دراسته تدور حول التأثر والتأثير بين مسرحيات بن جونسون التي الفها للبلاط وبين مسرحيات شكسبير التي الفها للجمهور . وتتخذ هذه الدراسة ملاحقة رد الفعل لدى شكسبير ، الذي وجد بن جونسون يكتب للبلاط مسرحيات «ادبية» في كثير من الشعر المصنوع والحذلقة ، على امل الوصول الى قلوب علية القوم من المتأدبين وحواشي البلاط . ولكن شكسبير عمد الى ادخال العناصر الرومانسية في مسرحياته مثل **جعجعة ولاطحن** ، **كما تهواه** ، **الليلة الثانية عشرة** ، **ما انتهى على خير فهو خير** .

اما القسم الثالث فيدرس التطور الذي آلت اليه مسرحيات البلاط في شكل (القناعية) والمسرحية (الرعوية) بما فيهما من بذخ وبهرجة .

المقترب التاريخي الاجتماعي اذن هو الصفة التي تميز هذه الدراسة الاكاديمية عن المسرح بين المؤلف والمتلقي طيلة فترة تزيد على ستين سنة . لقد بدأت « مواقع المسرح » التي سبقت مسرح جيمز بربج عام ١٥٧٦ كمواضع تسلية ، صراع دببة ، قتال ديكة ، العاب اكروباتيك ، ولتمثيليات لاهية حتى عند استنادها الى قصص التوراة . ولكن بظهور « المسرح » أصبح « الشاعر » مكلفا بالكتابة له والتمثيل فيه ، تحت رعاية لورد او ارل او كبير من الحاشية او الملكة ذاتها . وكان **شكسبير اول واهم شاعر كتب للمسرح ، ولمدة** طويلة بحيث كان تطور المسرح والجمهور يسير بنفس الخطوات . لقد شجعت هذه الظاهرة بروز عدد من المسارح : بنيت ووجدت كتابها على غرار المسرح ـ شكسبير ، حتى اصبحت ذات عدد ملحوظ في نهاية القرن السادس عشر . وكان الملاحظ وجود جماعتين من الممثلين وكتابهم ومسارحهم ، يتنافسون مع بعضهم على مستويات شتى . وحتى في ذلك الوقت المبكر كان ثمة اتجاهان في المسرح : الاول « ادبي » والثاني « شعبي » وقد كتب للاخير ان يمسك زمام التطور السريع مع تطور المجتمع . وكان من جراء ذلك ان انحسرت النزعة « الادبية » بانحسار بن جونسون (الذي كان يصغر شكسبير بثماني سنوات) فصار يهتم بالشعر والنظريات وتاليف القناعيات للبلاط وصفوة المتعلمين . ولكن مسرح « الشعب » كان الاكثر نجاحا وتطورا . وكانت احدى النتائج المرضية لنجاح المسرح الشعبي وكثرة المسارح والفرق المسرحية ان صار المسرحيون ينقلون عن بعضهم ويتعلمون من بعضهم او يشتركون في الكتابة مع بعضهم ، ولم يشذ عن ذلك حتى شكسبير نفسه ، فقد ساهم مع فليتشر مثلا في تاليف مسرحية ، كما ساهم مع غيره ولم يكن ينظر الى هذه الحقيقة كانها نقيصة او مدعاة لوم .

ترى الاستاذة براد بروك ان تاريخ المسرح في انجلترا حتى عودة الملكية عام ١٦٦٠ يمكن قسمته الى مقدمة وخمسة فصول :

المقدمة : وتشمل الفترة التي سبقت ظهور مسرح بربج ، حيث كانت المسرحيات تقدم في ابهاء البيوتات الكبرى ، يؤلفها شبان جامعيون او بعض رجال الكنيسة او القانون ، وكانت هذه المسرحيات ذات طابع جرىء في الغالب ، كما كان بعضها يقدم في احتفالات الصيف وفي الهواء الطلق ، تساهم فيها **الجمعيات المهنية** في المدن وكان الملك او الملكة يفاجيء المحتفلين بالحضور مما يضفي على المناسبة اهمية خاصة .

الفصل الاول (١٥٧٥ ـ ٨٨) اى من ظهور (المسرح) حتى ظهور (الجامعيين) من كريستوفر ماركو ورهطه من الشعراء . هنا

بقات المسرحيات الشعبية على (المسرح) كما ظهرت مسارح (اولاد الجوقة) من الاولاد المنشدين في التراتيل الدينية في المدارس الملحقة بالكنائس الكبرى .

الفصل الثاني (١٥٨٨ ـ ٩٩) ويمتد من ظهور جماعة مارلو الذين طوروا المسرح بالاتجاه الادبي ، حيث بدأوا بالاعتماد على قصص الرومانس والفروسية والخيال ، كما اعتمدوا على شعر ادموند سبنسر . وفي اواخر المدة كان شكسبير اهم كاتب مسرحي نشيط ، يعمل وسط تقليد في الكتابة ترسخت دعائمه وكثر المنتمون اليه مما دعا السلطان الى اتخاذ تدابير لتحديد مجالات العاملين في المسرح عن طريق حصر الفرق والمسارح بشكل قانوني .

الفصل الثالث (١٦٠٠ ـ ٤٢) ويمتد هذا العصر من بناء مسرح الجلوب الاول حتى اعتزال شكسبير ، والاحتفالات بزواج الاميرة اليزابيث ابنة الملك الكبرى . وقد ظهرت في هذا العصر كذلك (فرق الاولاد) التي اصبحت تنافس فرق الرجال لفترة قصيرة . وتشهد هذه الفترة اهم اعمال شكسبير المأساوية التي تشكل عصره الذهبي . كما شهدت الفترة كذلك اعمال مارستون ، تورنور ، وبستر ، تشابمن . وفي هذه الفترة صارت الدراما نوعا من الشعر قائما بذاته يستوعب روح العصر ومشاكله الدينية والسياسية . وبسط الملك جناحه على الممثلين فظهرت فرقة (رجال الملك) واتخذت موقفها المتميز في الصراع السياسي الذي بدأ يتشعب ، وانتهى بالغاء الملكية كنظام في الحكم البريطاني عام ١٦٤٩ .

الفصل الرابع (١٦١٣ ـ ٢٥) يشمل الفترة بعد اعتزال شكسبير الى وفاة الملك جيمز الاول عام ١٦٢٥ وظهور موجة من وباء الطاعون مما دعا الى اغلاق المسارح لفترة ليست بالقصيرة . وفي هذا العهد برز بن جونسون ،ولو من بعيد ،في عالم المسرح المتأدب المتحذلق ، كما برزت الكوميديا بما فيها من ظرف وحذلقات شعرية كان ابرز شعرائها فليتشر ومدلتون ، فصارت الدراما تغازل اذواق الخاصة في الطبقات العليا من اهل المدن .

الفصل الخامس (١٦٢٥ ـ ٤٢) وهو اطول الفصول ويشمل القسم الاكبر من حكم الملك تشارلز الاول . في هذا العهد صار المسرح يبتعد عن الاذواق الشعبية من جهة ، ويبالغ في البهرجة والبذخ في العروض من جهة اخرى ، وكان الكتاب يقدمون المسرح نتاجا تبدو عليه آثار شكسبير ، حتى في اعمال بن جونسون وفورد وشيرلي .

اهم هذه الفصول هو الفصل الثالث الذي شهد عصر شكسبير الذهبي وتطور مسرحياته في (مسرح) بربج . ولكن بربج حصل على مسرح (الكهنة السود) عام ١٦٠٨ اضافة الى مسرح (الجلوب) الذي كان خليفة (المسرح) الذي هدم عام ١٥٩٨ . وهذا يعني أن فرقة بربج التي تضم شكسبير (رجال الملك بعد ١٦٠٣) صارت تمثل في (الجلوب) المكشوف وفي (الكهنة السود) المسقوف في نفس الفترة . وبصورة تدريجية صارت المسرحيات تتطور لتناسب المسارح المسقوفة ، وبهذا المعنى فان المسرح المعاصر تطور عن مسرح (الكهنة السود) وليس عن (المسرح) وخليفته (الجلوب) .

يتحدث **الفصل الثاني** من الكتاب عن (الرابطة الثلاثية بين الممثلين والجمهور والمؤلفين) . ترى المؤلفة ان الابنية المختلفة للمسارح في اول عهدها اضافة الى التركيب الاجتماعي للناس جعل الجمهور قسما من التمثيل . وكانت هذه العلاقة المتبادلة بين الجمهور والممثلين مقبولة في العروض المسرحية ، ومتطورة مع تطور المجتمع والمسرح . ففي اوائل عهد الملكة اليزابيث

كانت الكنيسة تستخدم مرة للاحتفال بزواج وتستعمل في الاسبوع التالي مسرحا للممثلين وبدأت الخانات تقدم عروضا للمبارزة بالسيف والترس عام ١٥٦٥ ، وهذا يتطلب وجود جمهور من المتفرجين بالطبع . وفي (نوادي المحامين) كانت تقدم عروضا مسرحية في **عيد الميلاد ، تحمل احيانا اشارات سياسية .**
والعلاقة المهمة التي تربط الممثلين بالجمهور كانت تظهر عندما يبدأ التمثيل في مهاجمة عدو مشترك ، وبخاصة في مجال السياسة (اسبانيا بالدرجة الاولى) . كان اطلاق النكات من الممثلين يلقى تجاوبا سريعا من الجمهور ، رغم انه كان يؤدي الى مشاكل وتشابك بالايدي احيانا ، مما يضع الممثلين في وضع حرج كمسبب للشغب . وعندما تظهر الملكة في احد العروض كان الممثلون والجمهور يشتركون في تقديم الولاء للعرش سواء في التمثيل او في تعليقات الشاهدين .
اما من ناحية المؤلف المسرحي ، فقد كانت **المسالة تعاونية** واشتراكا في التاليف ، واحيانا اشتراكا بين المؤلفين والممثلين انفسهم ، تشير السجلات الاولى للمسرحيات المؤلفة في عهد اليزابيث ان اسم المؤلف لم يكن يظهر في (النسخة المطبوعة) من المسرحية ، وان اغلب المسرحيات كانت تبقى حبيسة الذاكرة والاداء الشفوي ، وربما يفسر ذلك ان مسرحيات شكسبير لم يظهر الاهتمام بجمعها وضبطها الا بعد وفاته بسبع سنين . وهذا يفسر كذلك ان تسميات (تاريخية ، كوميديا ، ماساة) لم تظهر في وصف المسرحيات الا في وقت متاخر من العصر الاليزابيثي ، وربما كان شكسبير اول من اعطى الصفة التاريخية للمسرحية المتكاملة فنيا ، وذلك في بداياته التاريخية كما هو معروف . وكانت صفة « الماساة » تطلق على المسرحية التي تدور حول الموت او تقدم صورة عن موت البطل . اما « الكوميديا » فقد بدات بشكل «تعريض» او تعليقات ساخرة ، ثم تطورت باسلوب اكثر حساسية حتى غدت موضوعات للتحليل الاجتماعي ومرآة للعلاقات الاجتماعية . وفي حدود عام ١٦٠٠ تلاشت المسرحية التاريخية وبرزدور (اولاد الهيكل) وهم اولاد الجوقة في الكنائس ، **واشتهرت المسرحيات التي** صاروا يقدمونها في المسارح الخاصة المسقوفة لجمهور خاص . وهنا بدأ دور المسارح الخاصة يتزايد بتوجه بن جونسون ، ولكن الجمهور الخاص كان « غير اجتماعي » في تصرفاته تجاه المسرحية ، مما جعل الكوميديا تركز على موضوعات المدنية وعوالمها الخاصة بكثير من النقد والتجريح . وقد ادى ذلك في النهاية الى انحسار « مسرح الشارع » وظهور بديله في « قناعية القصور » المترفة الباذخة التي تتوجه الى جمهور الخاصة .

مسرحيات شكسبير التاريخية وبنية المجتمع التيودوري هو موضوع **الفصل الثالث** (آل تيودور ١٤٨٥ — ١٦٠٣) الذي يؤكد على عصر الملكة اليزابيث الاولى (١٥٥٨ — ١٦٠٣) . ترى المؤلفة ان المسرح من اكثر الفنون التي تصور البنية الاجتماعية ، ومن هنا جاءت الرابطة الثلاثية بين المؤلف والممثل والمشاهد ، وترى كذلك ان التشابك في هذه البنية ضروري لتطور المسرح . لذلك فان **الدراما الشكسبيرية قد اتخذت شكلها من** نشاط الممثل الشعبي ومن الآمال الاجتماعية التي حققتها تلك المسرحيات . لقد نمت تلك المسرحيات في فترة من التطور السريع في المجتمع واللغة ، وتشير القصائد القصصية التي الفها شكسبير ان لغته ما كانت لتتطور بالشكل الذي اتخذته في (الغنائيات) مثلا ، لو انه لم يتجه الى الكتابة المسرحية والتمثيل المسرحي ، الامر الذي انعكس على التطور الكبير في لغة (الغنائيات) وجعلها تتميز عن لغة الشعراء المعاصرين ، بالرغم من انه لم يكن من رهط (الجامعيين) ، لقد تطورت الدراما في **اواخر عهد اليزابيث في قواها الادبية** بسبب ازدياد التخصص في الكتابة المسرحية لمسارح لندن . وكان هذا التطور الادبي والتخصصي مرتبطا بالتطور الاجتماعي واللغوي كذلك . وكانت مشاركة الجمهور واستجابته دليلا

على هذا التطور . وربما كانت « المسرحية ضمن المسرحية » في **هاملت** خير دليل على وعي المؤلف المسرحي بفنه على المستوى الاجتماعي والتخصصي واللغوي . هذا الوضع المسرحي الاجتماعي اللغوي ليس له شبيه في اوروبا في ذلك العصر الا في اسبانيا، كما نجد لدى معاصر شكسبير (لوبه دي فيغا) . ان التأكيد على « المنزلة » و « الدرجة » واللياقة في التصرف » وهي موضوعات « قناعية القصور » تقف على النقيض من سيولة اللغة وتدفقها في الدراما الشكسبيرية ، التي تصور التطور السريع في المجتمع المعاصر .

الفصل الرابع يتناول بالبحث هذا (**التغير الاجتماعي وتطور قناعيات القصور** عند (بن جونسون) تقول المؤلفة ان (القناعية) ترجع جذورها الى قصص الرومانس ، بما فيها من خيال جامح ومغامرات الفروسية . ورغم ان القناعية ، **تقوم على التمثيل** فانها ليست بديلا عن المسرحية ، رغم ان القناعية تجمع بين الممثلين والجمهور في الاحتفال بطيف الشرف : الملك او اللورد . . . ولكن المسرحية قد تطورت على المسرح الشعبي لتجعل مساهمة الجمهور في التمثيل امرا متعذرا بعد ان اوجد تطورها الادبي والفني نوعا من البعد بين المسرح والجمهور ، جعل المسرحية بالتالي تختلف عن الاحتفالات والمهرجانات . وقد شجع على ذلك الملوك ورعاة المسرح من النبلاء وامثالهم . بدأ **جونسون** في تأليف القناعيات بشكل نشط في عهد الملك جيمس الاول الذي كان يقرض الشعر ويشجع الادباء، جعل القناعيات تطفح بالاشارات الى الاداب القديمة وهي مسائل في متناول الحاشية ؛ فكانت القناعية تقدم عرضا باذخا لعوالم الاغريق والرومان . ولكن بعد ١٦٠٩ بدأ جونسون يخفف من تلك الاشارات الى الاداب القديمة ، مستعيضا عنها بالقصص الشعبية والحكايات الرومانسية. ولأن القناعية شاعت في اواسط عهد جيمس بخاصة فاننا نجدها حتى في اعمال شكسبير ، مثل القناعية في مسرحية **العاصفة** **The Tempest** آخر مسرحياته ، التي قدمت في البلاط بمناسبة زواج ابنة الملك جيمس الاميرة اليزابيث . ولكن القناعية اخذت بالاضمحلال في عهد تشارلز الاول وخصوصا لانها كانت تكلف البلاط كثيرا من المال وتسبب مشاكل للحكومة والملك بالذات . وفي عام ١٦١٦ قرر البلاط صرف اعطية صغيرة للشاعر مما حدا ببعضهم الى ترك الكتابة للمسرح ومحاولة الالتحاق بخدمة البلاط والتخلي عن القناعية التي **تعتمد روحها على « الرسم والتجارة »** .

الفصل الخامس يدور حول (جونسون وصورة لندن في **عهد جيمس) في هذا الفصل تحدثنا المؤلفة عن ظهور « كوميديا المدينة » وهذه نمط من الكوميديا** تتخذ من مباذل المدينة موضوعا للسخرية والهجاء . ومن اشهر كتاب هذه الفترة: مدلتون ،هيوود ،**وبن جونسون نفسه**، اضافة الى مارستون وديكر الذين ظهرت اهم اعمالهم بين ١٥٩٩ و ١٦١٦ عام وفاة شكسبير واعتزال بن جونسون لمدة عقد من الزمان . والملاحظ ان شكسبير لم يتناول هذا النوع من الكتابة الا في بعض الشخصيات مثل شخصية المرابي (شايلوك) في **تاجر البندقية**. في العقد الاخير من القرن السادس عشر ظهر **في لندن « عالم سفلي » كانت بعض اسباب** ظهوره ازدهار الطبقة الوسطى وغناها بعد انتصار (الارمادا) عام ١٥٨٨ .

هنا ظهرت نماذج المحتالين واللصوص والبغايا ودور اللهو الليلي بانواعها . وقد وجد كتاب المسرح نماذج في هذا العالم السفلي تصلح للهجاء والسخرية من ضياع القيم ؛ وقد شاعت في هذا العصر كذلك كتب الفكاهة الرخيصة والقصص الماجنة ، وبدأت لغة عوام لندن (كوكني) تظهر في المسرحيات الكوميدية في هذا العصر ، التي لم تنس الهجاء السياسي الذي كثيرا ما اوقع المؤلفين في

مشاكل مع السلطة . وكانت « كوميديا المدينة » ترجع احيانا الى (اخلاقيات) العصور الوسطى التى تهاجم الطبائع البشرية الخبيثة مثل الجشع والكذب ... ولكن ظهورها في هذه الفترة يعود الى التلاقح بين **المسارح الخاصة والعامة ،وفى الرغبة فى ارضاء** جمهور متنوع ، ولكنه غير عدائي فى موقفه **مما تقدم الكوميديا من هجاء لاذع يصدق** على نواحي السوء لدى البشر فى كل زمان ومكان .

الفصل السادس يبحث من (تنوع المسارح وشعرائها فى لندن فى عهد جيمس) . فقد بدات المسارح في التنوع فى بدايات القرن السابع عشر مما دعا الى ظهور تنوع مشابه لدى الشعراء وعلاقاتهم مع الجمهور والممثلين . فقد تخصص بعض الشعراء بنوع من الكتابة المسرحية دون غيره ، بينما حاول آخرون اتخاذ اكثر من اتجاه جريا مع تنوع جمهور المشاهدين . وفى هذا العصر بدأ الشاعر يتخذ موقفه الفردى وبدات شخصيته المستقلة بالظهور . وقد بدات الفرق المسرحية تسيطر على اكثر من مسرح واحد ، كما صارت (فرق الاولاد) اكثر بروزا فى مسارح لندن . ورغم ان اغلب المسرحيات فى هذا العصر لم تنشر بشكل مطبوع ، فقد ادعى توماس هيوود انه ساهم فى ٢٢٠ مسرحية فى هذه الفترة ، وهذا يدلنا على سعة النشاط المسرحي في لندن فى اوائل القرن السابع عشر . ونرى الكتب التى تؤرخ لهذه الفترة ان الجمهور اذا لم تعجبه مسرحية بعينها كان يضج بالصفير ويطلب من الممثلين ان يقدموا غيرها ، فان لم يفعلوا انهال الجمهور عليهم بالبيض والجوز والفاكهة ... اما المؤلفون المهمون فى هذه الفترة مثل شكسبير وبن جونسون ، فقد امتنع الاول عن تاليف القناعيات ، ولكنه سار يجارى الزمن فى التاليف وعينه على الملك جيمس ، بينما تفرد بن جونسون بالقناعيات للقصور الملكية .

ويبقي شكسبير سيد الموقف الادبي والمسرحي فى هذه الفترة كما كان فى الفترة السابقة ورغم ان « لغة » شكسبير هي خير شاهد على العصر لكنها ليست حبيسة العصر نفسه ، لانها تعانق جميع العصور . فى مسرحيات شكسبير يجتمع الماضي مع الحاضر .. الماضي الحاضر ابدا .

بعد هذه الفصول الستة التى تشكل القسم الاول من الكتاب ناتي الى القسم الثانى بفصوله السبعة التى تتناول (شكسبير فى عهد جيمس) والفصول بالدرجة الاولى تحلل المسرحيات التى الفها شكسبير فى ذلك العصر وتستقرىء منها روح العصر .

ففي اول فصول **هذا القسم ، الفصل السابع** : نجد تحليلا لمسرحية ماكبث كمشهد تساى ليبلغ منزلة الشعر . هكذا تنظر المؤلفة الى المسرحية ، اكثر من كونها مسرحية تحمل التاريخ القديم الى الجمهور المعاصر . لقد شهد شكسبير دخول جيمس الاول الى مدينة لندن يوم التتويج **١٦٠٤/٣/١٥ كما** شهد « مؤامرة البارود » الفاشلة يوم ١٦٠٥/١١/٥ التى كانت تريد الاطاحة بالملك . كان المشهد الاول بالغ الجمال قدر ما كان المشهد الثاني بالغ القبح . هذان المشهدان ينعكسان في مسرحية **ماكبث** قدر ما تنعكس فى المسرحية اهتمامات الملك بالسحر والغيبيات . لقد صور شكسبير مؤامرة قتل الملك ابشع تصوير فى مقتل (دنكان) فى المسرحية . هذا علاوة على ان المسرحية تشير بطرف غير خفي الى الصراعات الدينية والسياسية في تلك الفترة . وتحاول المؤلفة فى هذا التحليل ان تجعل المسرحية كشعر يجب ان يحس ويربط مع روح العصر .

الفصل الثامن الملك لير ومملكة البهاليل والمتسولين « King Lear and the Kingdom of Fools and Beggars يربط بين هذه المسرحية وبين **ماكبث** ، في كون الاخيرة

تصور قوى الليل تغتصب تاجا ، بينما الاولى تصور تلك القوى تفكك اوصال ذلك التاج . وترى المؤلفة ان **الملك لير** مسرحية لكل العصور وليس لعصر دون غيره . ففي مقابل معسول الكلام القى الملك البهلول بدرة ثمينة من يده ، واثناء العاصفة الهوجاء يطلق عاصفة كلام كذلك ، ويرفض ان ينظر الى نفسه الا على انه ملك .. ملك البهاليل . يرى بعض النقاد ان **الملك لير** تعكس عصر شكسبير في انجلترا حيث كان الصراع بين القديم والجديد على اشده ، بينما يراها الآخرون على انها تعكس ايام جيمز نفسه ، ولكن المؤلفة لاتقطع برأى . فقد كان جيمز يؤمن بنظرية التفويض الالهي للملك ، مما يوجب على الرعية اطاعته بشكل اعمى ، وهو ما نجده في تصرفات لير . ولكن لير ينقاد الى معسول الكلام ويفرط باجزاء مملكته ، مما يجعلنا نظن ان المسرحية تشكل نوعا من التحذير للملك جيمز في وجوب استكمال الوحدة في المملكة ، وهو سبب نزوله من عرش سكتلند في الاساس ، ليجمع التاجين ، نفاق المقربين الى الملك ، ولعبة الفناعيات في قصر جيمز تشبه كلام وتعبير وجونوريل اللتين خدعتا الملك لير بالكلام وتسببتا في انهيار مملكته .

الفصل التاسع (صور الحب والحرب في مسرحيات **عطيل ، كريولانس ، انطوني وكليوباترا**) يدرس الناحية الاجتماعية في هذه المآسي من حيث وقوفها في مواجهة العلاقة بين مختلف المؤلفين المسرحيين او العلاقة بين انواع الجمهور في اذهان اولئك المؤلفين عطيل (الاسود) يقدم لاول مرة بطلا ماساويا يحظى باعجاب الجمهور واشفاقه على وضعه الماساوي في آن معا . وقبل تقديم (المغربي) الاسود كانت المسرحيات تقدم (التركي) الاسود على انه اسود القلب . ولكن **عطيل** قلب **الموازين** ، الى درجة ان الملكة آن نفسها، زوجة **الملك** جيمز ، قامت بدور (فتاةالنيجر) السوداء في **فناعية السواد** التى قدمت في البلاط **بعد عطيل** باسابيع قليلة . ولا يخفى

ما احدثه ذلك من تغيير في الموقف «الاجتماعي» لدى الجمهور . و « الاحداث » في المسرحية مثل ايقاف الحملة العسكرية التى قادها **عطيل** بعد بدئها بقليل ،تعكس تدخل السياسة في شؤون الحرب ، حتى في تلك الايام . وبهذا تكون المسرحية « تعليقا على ناحية اجتماعية معاصرة . والاهم من ذلك ان المسرحية قدمت بعد **الفنائيات** ، ونجدها تحمل في تضاعيفها صورا شعرية رائعة عن الحب بين **عطيل** ودزدمونة ، اضافة الى صور الحرب والبطولة مما لا يخفق في الاستحواذ على عواطف الجمهور ، رغم ان الملك لم يكن يعنيه شيء من ذلك . وفي كريولانس دعوة الجمهور للالتزام جانبا او آخر في مسالة سياسية عسكرية ، هي خروج البطل على مدينته والانضمام الى الاعداء ومدى امكان تبرير ذلك اجتماعيا . ولم تكن المسرحية سياسية بقدر ما كانت استجابة من شكسبير لضغوط المؤلفين والجمهور معا في طلب ذلك النوع من المسرحيات . ورغم ان تشابمن وجونسون بمواقفهما السياسية الادبية كانا اقرب الى قلب الملك ، فان شكسبير ما كان ليرشحه الملك الى عضوية الاكاديمية التى اراد تاسيسها ، حتى لو عاش الشاعر الاكبر الى ذلك التاريخ . ومسرحية **انطوني وكليوباترا** تشبه سابقتها في تقدم موضوع الجدل السياسي في اطار من الحب اللاهب بين البطل الروماني والعاشقة المصرية . ففي اجتماعهما ينتصر الحب على السياسة في شخص قيصر . موت انطونيو يؤدى بالعاشقة ان تختار « ميتة رومانية » ، تختارها كما يختارها البطل الروماني ، وتسجل بذلك انتصارا على « ربة الحظ » المتقلبة ، لانها تسجل « ثباتا » على الحب على هيأة بطولية . يشيد (التمثال الحي) للملكة العاشقة شعرا يحتفل بالحب والجمال والمجد نادر **الوجود خارج حدود الفنائيات في شعر تلك** الفترة .

الفصل العاشر يدرس (المدخل الى الرومانس في مسرحيتي **بيركليس وسيمبلين**). في المسرحية الاولى يستند شكسبير الى قصص الخيال والمغامرات البعيدة في عالم الاغريق القديم وعلاقاته بشواطىء البحر المتوسط . مثل الغنائيات تنقل هذه المسرحية « بعالم آخر » بعيد ، ينتقل الجمهور فيه على أجنحة الخيال التى تحوكها لغة شعرية عذبة وقصص خيال تعود بالذهن الى عالم القرون الوسطى . لقد بقيت هذه المسرحية « شعبية » حتى في عهد عودة الملكية ، بعد انقطاع الجمهور عن المسرح سنين طويلة . اما المسرحية الثانية فتقوم على « حكاية غرامية » لا يحدها زمان ، ويقوم بدور البطل فيها احد « الاولاد » وهنا ظاهرة تطور في « علاقة » المسارح ببعضها والممثلين ببعضهم . وهي مسرحية مليئة بالقصص والاحداث ، التي يجرى بعضها في مقاطعة (ويلز) ، كل ذلك في أسلوب يقصد « الامتاع » واثارة « الدهشة » والاعجاب » .

هذه الصفات تجعل المسرحية مفيدة لدى « القراءة » كذلك ، لتوفير « جو الغزل » في « مجتمعات » صغيرة من الساهرين .

يدرس **الفصل الحادى عشر** الشكل المفتوح Open Forms in في مسرحية **حكاية الشتاء** The Winter's Tale. فكما في مسرحية **سيمبلين** . تعتمد هذه المسرحية على حكايات الرومانس المغرقة في الخيال ، وتأخذ القصة من احدى رومانسيات جرين : **انتصار الزمن** ، رغم أن جرين كان أول من هاجم شكسبير في بداياته في هذه المسرحية تكون الملكة ضحية تهمة باطلة ، وهذا موضوع مألوف في الرومانس ، ولكن الزمن يحل المشكلة في النهاية . والزمن هنا تمثله الجوقة ، ويقسم المسرحية الى قسمين : تكون الحركة في القسم الاول من القصر الى الريف ، ومن منزلة الملوك الى منزلة الرعاة **وتكون الحركة في القسم الثاني** عكس ذلك . في القسم الاول توجد تهمة ، يعقبها نفي وموت ، وفي القسم الثاني يكون **اكتشاف الخطأ قائدا الى انبعاث الحق** المظلوم . مثل هذا الموضوع يعجب اذواق الخاصة والعامة معا ، ويمكن ان يقدم في عهود شتى . وربما كان شكسبير في هذا الاسلوب قد اختار عامدا ان يقدم الغرائب في البناء المسرحي مع احترام الوحدات الثلاث : الزمان ــ المكان ــ الحدث ، فقلب الاسلوب المتعارف عليه في الرومانسي الى نقيضه .

الفصل الثاني عشر يدرس **العاصفة** ، اخر مسرحيات شكسبير . وهذه كذلك تغاير المتعارف عليه في الرومانس ، حيث تكون حياة الشخصيات رهينة اعمالهم ، وتكون المغامرات مليئة بالتنوع والتشابك . ولكن في **العاصفة** لا يحدث شيء سوى « المقابلة » . فالبحث من جماعة القرد يكفى لاستعادة المجتمع . والشخصيات «توجد» دونما حاجة الى « فعل » . و « المكان » في الرومانس تقدمه « الجزيرة العجيبة » في مسرحية **العاصفة** ، « جنة عدن » الخيال ،التى تستند في الواقع الى مغامرة فعلية حدثت في ذلك العهد . وتاهت فيها سفن بريطانية ذاهبة الى المستوطنات الامريكية .

الفصل الثالث عشر والاخير في هذا القسم الثاني يدور حول شكسبير كمشارك في التأليف في بعض المسرحيات Shakespear as Collaborator ولان التأليف المسرحي يرتبط بفن التمثيل، فهو بطبيعته عمل مشاركة . تستعرض **المؤلفة** اثنتين من المسرحيات التى قبل ان

شكسبير ساهم فيهما : الاولى **حكم الملك ادوارد الثالث** وهي مشكوك في امرها ، والثانية **القريبان النبيلان** ، وتذكر صفحة العنوان انها من عمل فليتشر وشكسبير . ترى المؤلفة ان المسرحية الثانية ربما ساهم فيها شكسبير في فترة انتشار الطاعون ، وربما قدمت في وقت متاخر على المسرح . ولان الجمهور في القرن السابع عشر كان يحب التنويع فلم يكن ثمة من باس ان يظهر اسمان مشهوران في تاليف مسرحية . ولان المسرحيات المشتركة اقل اهمية مما في الفوليو الاول ، تبقى تلك مسالة مناقشات اكاديمية .

القسم الثالث بفصله الوحيد يتحدث عن القناعية والرعوية ، وهما صنفان من الفعاليات التمثيلية شاعتا في عهد تشارلز الاول بعد غياب عمالقة المسرح في العهد السابق ، ومع بداية الهجوم على المسرح لدى شيوع الافكار البيورتيانية عن « اللهو الجماهيري » . كانت هذه من احتفالات القصور التي كان آخرها في ١٦٤٠/١/٢١ حيث رقص الملك تشارلز مع الملكة . ولكن مسارح المدينة كان قد ازيل اغلبها في هذا العهد ، واغلقت نهائيا في ١٦٤٢ ، وكان آخر بناء بقي منها هو بناء (الجلوب) الثاني ، الذي هدم في ١٦٤٤/٤/١٥ « لغرض اجراء اصلاحات في غرفه » .

وهكذا انتهت سبعة عقود مزهرة من عمر المسرح الانجليزي .

● ● ●

احسب ان هذا الكتاب يجب ان يكون في متناول دارس المسرح الانجليزي على الدوام . فبالاضافة الى التواريخ المهمة والخارطة التاريخية لمواضع المسارح في مدينة لندن في ذلك العصر ، يجد الدارس احاطات حيوية في دراسة تسع من اهم مسرحيات شكسبير ، هي ربع انتاجه المسرحي . والمقترب التاريخي الاجتماعي في دراسة هذه العقود السبعة من تاريخ المسرح الانجليزي تعطينا صورة حية عن الانسان ـ الفنان في شخص شكسبير . اما دراسة التمثيليات التي سبقت ورافقت واعقبت الفترة الشكسبيرية فانها تزيد من شعور المرء كم كان شكسبير يتميز عن معاصريه جميعا ، وكم كان فنانا بارزا في عصره يرتفع عن غيره ممن قدم للمسرح مادة ترفدها معرفة « الجامعيين » الكثيرة التي لا تسندها موهبة بنفس الحجم . ولكن شكسبير الموهبة كان رجلا لعصره مثلما كان رجلا لجميع العصور .

* * *



لغة الدراما الحديثة

جاريث لويد ايفانز *

فؤاد دوارة

في مدخل الكتاب يحدد الكاتب ما يقصده بدقة بعنوان كتابه ـ **« لغة الدراما الحديثة »** ـ فاستخدامه وصف **« الحديثة »** للدراما قد يوحي بأننا امام مؤلف موسوعي شامل ، وهو ما ينفيه الكاتب ، ويقرر ان المقصود « بالحديثة » هو ان **كل الدراما التي ناقشها قد كتبها مؤلفون ظهرت مسرحياتهم الرئيسية خلال هذا القرن .**

وكذلك ينفي الكاتب انه سيناقش اهم كتاب المسرح الذين ظهروا خلال هذا القرن كما قد يوحي استخدامه لكلمة « الدراما » فالواقع انه لم يتعرض بشيء من التفصيل الا لستة من كبار الكتاب المسرحيين الانجليز، هم : **شو ، جولزورثي ، وسكر ، اوزبورن** ، **بيتس** ، **وبينتر** ، اربعة من الامريكيين هم : **اونيل ، ميللر ، وليامز ، وآلبي** ٠٠ وحتى هؤلاء لم يتعرض لكل مسرحياتهم .

---

* Gareth Lloyd Evans:, The Language of Modern Drama, London, Dent, 1977

وبعد ان حدد الكاتب ما يقصده ـ فى كتابه ـ « بالدراما الحديثة » أو ما سيتناوله بالدراسة منها ، لا يترك كلمة « لغة » دون تحديد ، خاصة وقد اصبحت تستخدم الآن فى الدوائر الاكاديمية لتدل على « علم اللغة » الذى يعتمد على تسجيل الاصوات وقياسها فى معامل خاصة ، وهذا الكتاب لا يمت بأية صلة الى هذا النوع من الدراسات اللغوية ، لان موضوعه هو « الطريقة التى يوظف بها الفنانون المبدعون الكلمات توظيفا خلاقا ـ فى الحوار والتوجيهات المسرحية ، مع الاهتمام بالعلاقة بين اللغة المنطوقة التي يستخدمها الكاتب الدرامى واللغة غير المنطوقة ـ لغة المسرح نفسه ـ التى تتكون مفرداتها من الاضاءة ، والديكور ، والمكملات المسرحية ... الخ » .

وقد الف « ايفانز » كتابه مدفوعا بحافزين يرقيان ـ فى نظره ـ الى مرتبة العقيدة « اولهما ان القرن العشرين قد انتج نماذج متنوعة تعتبر من اهم نماذج اللغة الدرامية فى تاريخ المسرح . وثانيهما ان هذا القرن نفسه قد شهدت مراحله الاخيرة فى الدراما والادب والتعليم ـ اى وسائل الاتصال ـ تدهورا بالغ الخطورة فى استخدام اللغة » .

واذا كان كل كتاب للمؤلف يحمل دينا لاستاذه الراحل « نيكول » فان كل كتاب له يحمل قبل ذلك عرفانه المباشر والواضح بفضل المثلين العاديين ، « فلا احد غير المثلين والمثلات يستطيع اثبات روعة لغة الدراما الاصيلة » .

• • •

المؤلف محاضر اول اللغة الانجليزية بجامعة برمنجهام ، وعضو لجنة المسرح بمجلس الفنون البريطانى ، واحد تلامذة استاذ المسرح الكبير « الارديس نيكول » ، اذ يقول فى مدخل كتابه : « ان كل كتاب حاولت تاليفه فى المسرح يحمل دينا لاستاذى وزميلى وصديقى الارديس نيكول ، الذى توفى اخيرا . لقد حاولت دائما ان انفذ نصيحته ، وهى أفضل نصيحة يمكن ان تقدم لأى دارس (أو فى الحقيقة لكل من يستخدم الدليل والاقناع) . لقد قال « من أهم اخطار البحث ان تكتشف ما قررت ان تعثر عليه مسبقا . » وهو نفسه لم يقدم أبدا اى راى على انه حقيقة ، او نظرية باعتبارها دليلا ، او حماسة كبرهان ، بالرغم من انه كان يستخدمها جميعا . وليس باستطاعتى مباراته رغم انى قد حاولت . فارجو الا يزعج روحه ما فى عملى من قصور » .

ومؤلفات ايفانز الاخرى هى :

ـ « ج . ب . بريستلى ـ كاتبا مسرحيا » ١٩٦٤ .

ـ « شكسبير » فى خمسة مجلدات (١٩٦٩ ـ ١٩٧٣)

كما اشرف على نشر وتحرير كتاب « **شكسبير تحت الاضواء** » سنة ١٩٦٨ ، فهو احد المتخصصين فى الدراسات الشكسبيرية ، بل يعيش فى « ستراتفورد ـ اون ـ آفون » مسقط رأس شاعر الانجليزية الاكبر ، ولذلك فلا تدهش حينما يكثر من الاستشهاد به ، والاشارة الى مسرحياته بالرغم من ان موضوعه هو الدراما الحديثة .

والكاتب ، ناقد مسرحى متمرس ، ومن ثم اضاف الى معرفته الاكاديمية خبرته بلغة المسرح العملية ، من اضاءة وديكور واثاث واداء تمثيلى واخراج ، فاكتسبت آراؤه بذلك قدرا كبيرا من العمق والحيوية ، نتيجة لقدرته على رصد علاقة المسرح بلغة الكاتب الدرامى .

واذا كان موضوع الكتاب هو « لغة » الدراما ، فاحرى بالكاتب ان يستخدم لغة دقيقة محددة الابعاد ، وهذا ما حاوله بالفعل على طول صفحات الكتاب التى تتجاوز المائتين

والثلاثين بسبع صفحات عدا المدخل والمقدمة وملحق الهوامش وقائمة المراجع الملحقة بالكتاب .

وينقسم الكتاب الى اربعة اقسام تضم احد عشر فصلا ، وهذه الاقسام هي : ١ — لغة الدراما والمسرح — ٢ — لغة الدراما النثرية — ٣ — لغة الدراما الشعرية — ٤ — لغة ابناء العمومة والمعاصرين .

● ● ●

لغة الدراما والمسرح

من الحقائق التى لا تحتاج الى اثبات ان للغة المنطوقة والمكتوبة ، وسيلة اتصال بين البشر شديدة الذكاء والمرونة ، فلغة المحامي الوثائقية تختلف فى تركيبها وبنائها وهدفها وتأثيرها عن لغة الروائي الذى يحاكى حياة الانسان ويحاول ان يصنع نموذجا للحياة كما يراها . ولغة الشاعر تختلف عن لغة الروائي، ولغة الناقد ، فى حين ينبغى ان تختلف لغة الكاتب الدرامى عن لغة كل من الروائي والشاعر والناقد ، فقد كتبت لكى تلقى فى جو عام . وهى من هذه الناحية تشترك مع لغة الموعظة والخطبة وغيرها من اشكال الاتصال المنطوقة .

غير ان لغة المسرحية تتميز عن لغة الخطيب او الواعظ من حيث ان المقصود بها تمكين الممثلين الذين ينطقونها من « تجسيد » شخصية ما ، اى ان يصبحوا شخصا آخر متخيلا . وجانب هام من فعالية لغة الدراما يتمثل فى هذه الخاصية ، بحيث تقنع المشاهدين بان ما يقوله الممثل انما يعبر فعلا عن تلك الشخصية الاخرى المتخيلة فى مثل تلك الظروف المحيطة بها بواقعية وصدق .

اننا لو استبعدنا بعض المجالات الغريبة المحيطة بالتجربة المسرحية ، كالباليه والرقص والموسيقى وفن الايماء — فان جميع المجالات المسرحية الباقية تشترك فى خاصية عامة واضحة ، فايا كان العالم الذى تقدمه المأساة ،او الملهاة ،او الهزلية ، او الفاجعة، مالوفا كان ام غير مالوف ، فكل ما نتعرض له خلال التجربة المسرحية ، يصدر فى نهاية الامر عن كلمات .

وحتى فى المسرح المعاصر ، حيث يبدى بعض كتاب المسرح احيانا ، قدرا من الاعراض عن استخدام الكلمة ، ويتخذون منها موقفا متطرفا شديد الغرابة ، فان حضورها الخلاق لاشك فيه . فمثلا لحظات الصمت التى اشتهر « بينتر » باستخدامها ، ما كان من الممكن ان تحدث تاثيرها لولا وجودها بين قوسين من الكلمات . ومغامرات « صامويل بيكيت » المزعجة فى منطقة الصمت لا يصبح لها معنى الا لاننا نعلم ان الالفاظ المنطوقة موجودة ، واهم من ذلك ان المعنى الذى يقصده يعتمد على ادراكه باننا لا بد ان نستنتج رابطة ما بين لحظات صمته الدرامية وبين اللغة التي نعلم انها يمكن ان تملأها .

ومن الغريب انه لم توجه حتى الآن عناية كافية لدراسة الطريقة التي يستخدم بها الكاتب الدرامى الكلمات بالرغم من اهميتها الحيوية فى التجربة المسرحية . فكثيرا ما ينظر للكاتب المسرحى باعتباره ناسج حكايات، وخالق شخصيات ، ومتاجر بالكلمات تماما كالروائي او الشاعر او الصحافى . وفى بعض الاحيان يعتبر الرجل الذى يقدم مجرد المادة الخام التي يستخدمها الممثل والمخرج فى عملية الخلق الدرامي الحق .

وحتى لو اخذنا بهذه النظرات القاصرة لعمل الكاتب المسرحي فانه لا يستطيع ان ينسج حكايات او يخلق شخصيات دون استخدام الكلمات باقتدار . ومالم تكن الكلمات التى يكتبها هى الكلمات المناسبة التى ينبغى ان تقولها الشخصية فى ذلك الموقف المعين، فان الممثل الذى يطلب منه استخدامها قد يجار ويلهث ويخور وينفخ فى محاولة لملء

الاناء الفارغ الذى وضع بين يديه ، ولكن مادام الكاتب لم يضع المعانى الصادقة والقادرة فى كلماته ، فسيظل الاناء فارغا .

وليست الشخصية وحدها هى التي تدين بوجودها لقوة الكلمات، بل كذلك فان الحبكة، والموضوع ، والمكان .. تستمد وجودها من الكلمات ايضا . فبالنسبة للموضوع .. كيف يستطيع الكاتب ان يعبر عما يريد التعبير عنه الا عن طريق اختيار افكار ومواقف ووضعها فى المسرحية مصاغة فى كلمات ؟ .. ولا شك ان للحركة دورا فى ذلك ، ولكنها خاضعة هى الاخرى للكلمات ، اذ لا سبيل الى شرح دوافعها شرحا مفهوما الا عن طريق الكلمات المنطوقة .. ولعل الامر أسهل بالنسبة لتبين ارتباط الحبكة والمكان بالكلمات ..

والواقع ان الكاتب المسرحي الاصيل لا يقوم بعملة بهذه الطريقة المفككة ، فيفكر فى عناصر منفصلة كالحبكة ، والشخصية ، واللغة ، والفكر ، والبيئة ، ثم يشيد منها بناء ذكيا .. بل يبدأ بتصور مبدئي شامل مع اول نسج لخياله .. فالشخصية عند الكاتب الاصيل ، وما تفعله ، لا يمكن أن تنفصل عما يحدث ، أى عن الحبكة .. اللغة تملى واقع الشخصية ، والشخصية تشق الحبكة .. وهكذا ..

واهمية الكلمات فى تحديد المكان ، والاثاث المسرحي ، والحركة ، تتضح بشكل ملموس من حقيقة ان الكاتب الناضج لا يحتاج الا الى اقل قدر من الارشادات المسرحية ، (اللهم الا اذا كان مثل شو ، يضعها لاسباب غالبا ما تكون بعيدة عن هدف توصيل المسرحية على الخشبة) الكاتب المسرحي الاصيل يضمن ارشاداته المسرحية فى نصها ، فلا نكاد نحتاج الى مخرج ، او منظر طائر ، او لوحة خلفية ، لنعرف أين نحن .. تقول احدى شخصيات « ما كبث » لشكسبير :

« ما أروع موقع هذه القلعة . نها هو ذا الهواء العليل يسرى بعذوبة ..

فى حواسنا المرهقة .. »

وقد اصبح من المسلم به اليوم ان لغة المسرحية المكتوبة على صفحة من الورق تحتاج ، كالنوتة الموسيقية التى ان يقوم ممثلون ومخرجون بتفسيرها ، قبل أن تصبح فى الوضع الصحيح الذى يسمح لنا بتلقيها والتأثر بها . وفى حالات كثيرة يتعرض نص المسرحية لتغيرات كثيرة ، خاصة بعد ان ازدادت قوة المخرج وحريته فى التصرف بدرجة اكبر بكثير من قوة القائد الموسيقى وحريته . وساعد على هذا الوضع انتصار لغة أخرى مصاحبة للغة الدراما ، وهى لغة المسرح ، من مناظر واضاءة وملابس، ومؤثرات صوتية . ان لغة المسرح تمثل الآن جهازا ضخما منفصلا عن لغة الدراما ، وهذا الجهاز خاضع لارادة المخرج ، لا الممثل ، ولا الكاتب المسرحي .

وقد اثرت قوة المخرج وحريته فى تفسير المسرحية ، وتلاعبه بلغة المسرح على الكاتب الدرامى بعمق ، حتى ليحدث احيانا ان تكون النتيجة النهائية التي يقدمها العرض المسرحي شديدة الاختلاف عن تصورات الكاتب، وهناك امثلة كثيرة طريفة لهذا الوضع الجديد الذى اصبح احدى سمات المسرح المعاصر .

واذا كان علينا ان نسلم بعبث الموقف الذى يبالغ فى محاولة حماية النص المسرحي ، وسخف محاولة منع المخرج من استخدام لغة المسرح ، فينبغى ان نحذر بنفس القدر الاستهانة بالكاتب المسرحي والهبوط بنصه الى مستوى التخطيط المبدئى لا اكثر . ولو اننا تاملنا طبيعة الحقل الموسيقى لوجدنا ان قائد الفرقة ، او حتى عازف الكمان ، او ضابط الايقاع ، يقدم بالفعل توقيع النغمات والايقاعات التي تصل الى اذاننا . ورغم ذلك فان المدونة الموسيقية تستطيع ان تمكن كل

من يعرف كيف يقرؤها ، من الاستماع الى النغمات والايقاعات فى راسه . وهذا ينطبق ايضا على النص المسرحي .

ان التحقق الكامل للمسرحية — فيما يرى المؤلف — يتطلب اربعة عناصر اساسية — مؤلفا مسرحيا يكتبها ، ومساحة لمثل عليها ، وممثلين يجسدونها ، وجمهوراً يشاهدها .. والاسراف فى استخدام لغة المسرح قد يضعف من تاثير المسرحية. وكثيرا ما تكون لغة المسرح نوعا من الغطاء المكمل لمسرحية ضعيفة . اذ كلما كانت لغة الدراما ذكية وحساسة قلت الحاجة الى تدخل اى شيء آخر ، وتقدم مسرحية « بلدتنا » للكاتب الامريكى (ثورنتون وايلدر) مثلا جيدا على صدق ذلك .

• • •

القرن العشرون ولغة الدراما

شهد هذا القرن قدراً هائلا من النقاش حول الدراما لم يسبق له مثيل . فقبل القرن العشرين كانت المسرحية تعالج باعتبارها أدبا خالصا كالرواية او الشعر . اما فى القرن العشرين ومعانتشار التعليم، وظهور وسائل جديدة للمناقشة والعرض ، واكتشاف ما يسمى « بوقت الفراغ » ، وظهور خبراء الملابس ، والمناظر ، والرسم ، وفن التنكر ، والصوت ، والاضاءة ، والدعاية ... الى آخره ، فقد تضاعفت المناقشات وتنوعت مجالاتها ، ورفضت اشكال الدراما القديمة ، وأساليب العرض التقليدية .

ومن الاشكال التي اقحمت على الدراما والمسرح : الراديو ، والفيلم ، والتليفزيون . وبدأ اول صدام للدراما مع التلفزيون وكانه يهدد وجود المسرح بخطر محدق ، فزاد ذلك من احتدام النقاش ، واتسع ليشمل مكانة الفن فى المجتمع . ولم يناقش شيء مثلما نوقش منذ عام ١٩٤٥ نفع « الدراما » لمحيطها الانساني . واسفرت هذه المناقشة عن وجهتي نظر :

الاولى ترى ان للدراما وظيفة واضحة وممكنة فى ترقية المواقف العقلية،والفلسفات، والعقائد السياسية التي تنظم المجتمع.وهذه النظرة تتضمن دراسة الدراما والمسرح وممارستهما باعتبارهما وسيلة للتعليق والتغيير الاجتماعيين ، فيتحولان نتيجة لذلك الى دعاية فى اسوا الحالات ، والى توجيه تخففه المتعة فى احسنها .

ووجهة النظر الاخرى ترى ان التاكيد على علاقة الدراما باحتياجات المجتمع قد اوجد جوا من الاقتناع للبحث عن اى الوسائل اقدر على تحقيق تلك الاحتياجات . وترتب على ذلك ان أصبحت لغة الدراما باكملها جزءا من هذا البحث . وظهر عامل آخر استقطب الدراما الى مجاله . فقد أصبح من المسلم به اليوم ان للدراما امكانات هائلة فى مجال التعليم بسبب قدرتها على « تحرير » خيال الفرد ، وربطه فى الوقت نفسه ، لو شارك فيها ، بما تتطلبه من جهود جسدية وعقلية، بموضوعها. ومن ثم أصبحت وسيلة تعليم معترف بها فى مختلف مناهج الدراسة .

واهتمام القرن العشرين الفريد بالدراما لم يتضح الا بعد الحرب العالمية الثانية ، وان ظل كم الضغوط الخارجية المؤثرة على لغة الكاتب الدرامى يتزايد منذ بداية القرن . واهم تلك الضغوط يتمثل فى تضخم وسائل الاتصال الجماهيرية التي وضعت كل فنان فى موضع اقرب لخطة المواجهة بالنسبة لمجتمعه . فنحن نلمس بوضوح لدى كل من « شو » ، و « بريستلى » ، « وكوارد » ، و « ميللر » ، و « آلبى » وهم من كتاب « بداية القرن العشرين » ، تاثيرا واضحا للاحداثالسياسية والاجتماعية والعسكرية .

هذا الاهتمام بالدراما صحبهانشغال مماثل باشكال المسرح . فقد سبق ان لاحظنا كيف

اصبحت لغة المسرح اكثر تقدما وقوة وصخبا . ومنذ « جوردون كريج » في بداية القرن حتى « بيتر بروك » اليوم يتمثل الاتجاه الغالب في دمج المسرح والدراما باعتبارهما فنا واحدا ، وهذا ما يرفضه المؤلف ويرى انه من الضروري الا نخلط بين الاثنين .

والتقسيم القديم المألوف الى نثر وشعر ، ما زال صالحا ـ في نظر المؤلف ـ اساسا لفهم لغة الدراما .. ففي اواخر القرن التاسع عشر ظهر تطبيق واع لاعتبار الشعر خاصا بما هو « غير طبيعي » ، في حين ان النثر يناسب « الطبيعي » . وازدادت التفرقة وضوحا خلال العقدين الاول والثاني من هذا القرن حينما شاع استخدام تعبيري « الطبيعة النثرية » و « الرمزية الشعرية » . وخير مثلين لهذا الاختلاف تقدمهما اللغة الدرامية النثرية في مسرحيات « جولزورثي » ، والشعرية في مسرحيات « ييتس » .

ومن المسلم به بشكل عام ان النثر هو « لغة الحياة اليومية » ، وان كان من الضروري ان نفرق بين لغة الحديث العادي ، ولغة التعبير الادبي ، غير ان هذا القرن قد شهد خلطا بين الاثنين ، بحيث اصبح من المسلم به ان اي كاتب درامي يستخدم تعبيرا نثريا غير مزوق ، فمعنى ذلك انه يريد معالجة الفرد من حيث وجوده في مجتمع يواجه مشكلات يومية يفرضها هذا المجتمع عليه . بل اكثر من ذلك ، لقد اصبحنا نعتبر النثر اليوم هو اللغة المناسبة للتعبير عن الصراع الاجتماعي . فاللغة البسيطة غير المصقولة ، بل المشوهة ، والخشنة احيانا ، تعتبر عادة لغة تلك الطبقة التي تتخذ علاقتها بالمجتمع خلال القرن العشرين شكل صراع في معظمها ـ اولئك الذين يكدحون ليصنعوا ثروة المجتمع المادية .

اما الشعر فينظر اليه باعتباره لغة بيئة اخرى . فالانسان لا يستخدمه بوصفه ناقدا للعالم المحسوس ، بل للتعبير عن عالمه الداخلي الخاص .

وتتميز دراما القرن بتوسعها في استخدام اللغتين : لغة الانسان في مجتمعه ، وهي النثر ، ولغة الانسان في عالمه الخاص ، وهي الشعر . فقد ازداد وعي انسان القرن العشرين بالوجود واحتكاكه به نتيجة لانتشار التعليم والعقائد والنزعات السياسية ، واعتدال ميزان التمييز الطبقي ، ومن ثم اتجه الى الخارج ، اي انه بذل جهدا لفهم بيئته والسيطرة عليها ، وتحسين وضعه فيها . وكان من الطبيعي ان يعتبر النثر البسيط ، والتعبيرات الشعبية ، والالفاظ الخشنة ، هي اللغة المناسبة التي تؤدي الى العمل الاجتماعي .

ومن ناحية اخرى ، والى حد ما كرد فعل للموقف السابق ، خضع الانسان لضغوط اضطرته الى النظر داخليا . تدهور النظام الديني العام، وتدفق وسائل الاعلام الجديدة ، ومكتشفات علم النفس وتكهناته المخيفة في الاغلب ، وغير ذلك من المؤثرات التي مالت بالانسان الى ان يصبح انطواليا مذعورا . ومثل هذا الوضع يتطلب لغة خاصة للتعبير عنه . فواصل الشعر اداء دوره التقليدي كلغة الانسان الناظر الى داخله، لغة التأمل الفكري.

وهكذا ، وجد تناقض بين نوعين من الوعي، ونوعين من وسائل التعبير ، وهو ليس تناقضا جديدا تماما ، غير ان قرنا آخر لم يعرفه بمثل هذا الوضوح الحاد ، والمزعج فيما ترتب عليه من نتائج .

والى جوار هذين العالمين ، وجد عالم ثالث، توحد فيه العالمان في محاولات بعض كبار كتاب المسرح . ويمكن وصف هذا العالم الثالث اوصافا عديدة ، كالعالم الصوفي ، او الميتافيزيقي ـ دون أن تكون لذلك اية صلة بالدين .

ومن المؤكد أن **« ج. ب. بريستلى »** هو خير من عبر عن ذلك العالم الروحى الخارج عن منطقة التجربة المادية الملموسة . فكتب بعض مسرحياته بلغة غريبة ، ليست نثرا عاديا ، ولا شعرا خالصا ، ولا حتى « نثرا شاعريا » ، ولكنها تتكون من خليط يأخذ من هنا ومن هناك ، فى محاولة للتعبير عن عالم من الوعي ليس منفصلا تماما من هذا العالم ، كما انه ليس مرتبطا به تمام الارتباط .

• • •

« برنارد شو » ولغة الانسان فى المجتمع

« شو » هو الاستثناء العظيم للفكرة القائلة بأن الكاتب الدرامى الذى يعالج « الحياة المعاصرة » لكى يكون مباشرا وناجحا ، عليه أن يستخدم **لغة العامة** كما هى ، وان كان يؤكد فى الوقت نفسه الفرضية القائلة بأن النثر هو لغة الانسان فى المجتمع .

وأى دراسة للتعبير الدرامى عند « شو » **ينبغي ان تبدأ بافتراض ان مسرحياته « ادبية » وانه ليس كاتبا « طبيعيا » ، بمعنى انه لا يحاول تقديم صورة فوتوغرافية دقيقة للحياة.** وهنالك اجماع على اتهامه بالافتقار الى « الشاعرية » ، او الحرص على تجنبها . فترتب على ذلك ان أصبحت لغته « ارضية » ، اى شديدة الارتباط بالأرض ، لا تحاول التحليق أبدا .

لقد عرف « شو » الاسلوب بانه « نوع من النغم يسرى فى جملي من تلقاء نفسه » . والواقع ان ما يرتقى اليه هذا الاسلوب انما هو نتيجة جهد مثابر وتهذيب واع ، قد يصل الى درجة التطهير أحيانا ، للغة الحديث العادى . ونتيجة لذلك يكتسب حواره نكهة الحديث العام – وهو فن يأخذ العادي عادة ، دون ان يفقده خصائصه ، ويجعله غير عادى ، مع إيقاع مؤثر واطار متميز .

ان « شو » هو اعظم كتاب الدراما النثرية فى القرن العشرين ، لأن نثره يتميز بالحيوية ، والوضوح ، والتنوع ، بدرجة لم يباره فيها كاتب انجليزى آخر ، باستثناء شكسبير و « كونجريف » فى خير انتاجه .

ومن الاستجابات النقدية العديدة التى اثارتها لغة « شو » واكثرها اصرارا ، أنه يفتقد الاحساس الشعرى ، وانه واقعى وليس رومانسيا ، وان شخصياته تظل تتناقش ، ولكن ما يحدث قليل ، وان أهم اضافاته الى تاريخ الدراما الانجليزية تتمثل فى مسرحيات « اجتماعية » تعالج مشكلات الانسان فى المجتمع المعاصر .

والواقع ان ما منح مسرحيات « شو » انتشارها المدهش ، ليس لغتها ، بل افكاره ومواقفه السياسية والاجتماعية ، التى لم تنحصر فى منصات مسارح العاصمة : بل امتدت عبر البلاد ، وكثيرا ما اقتحمت الدوائر التعليمية اكثر من المسارح . وارتباط شو « برابطة العمال التعليمية » ظاهرة فريدة فى تاريخ تأثير الكتاب فى مجتمعاتهم .

ويتميز حوار « شو » بجمال الاقناع العقلى، الذى قد لا يخلو من مغالطة وقلب للحقائق احيانا ، واختفاء المحسنات اللفظية ، دون ان يمنعه ذلك من استخدام عبارة رائعة بين الحين والآخر ، والتكرار ، والاستخدام الذكى لبلاغة الاستفهام وكلها من سمات النثر الخطابى الذى تمتد جذوره بعمق فى تربية « شو » .

ويرتبط بهذه الخصائص ميله لخلق لحظات ثبات تتجمد فيها الشخصيات أو تتجه فيها الى هذه الحالة . وليس مرجع هذه الظاهرة الى نقص فى مهارته الدرامية ، كما يذهب

البعض ، بل الى الخطيب الكامن فى اعماقه . الذى يتطلب نوعا من الثبات الجسدى . ان لم يكن العقلى ايضا ، لكى يقضي بوسائله الشفوية . ففى موقف الخطيب قدر من طبيعة الطقس الدينى .

على أن « مزاج شو » الحاد ومعرفته الخبيرة بفنون المسرح كفلت للغته قدرا كافيا من الدرامية ، كما أتاحت له خبرته بالرواية والكتابة الوصفية أن يحقق رغبته فى كتابة مسرحيات صالحة للقراءة . ولعل هذا يوضح سبب المقدمات الطويلة والتوجيهات المسرحية الكثيرة التى حيرت النقاد وعامة القراء . وتفسيره لها انها تمكن القراء « اذا قاموا بدورهم الصحيح فى العمل .. من أن يفهموا المسرحية بقدر ما افهمها انا » .

وطبيعة لغة « شو » الدرامية تتطلب من الممثل الذى يؤديها اداء خاصا يعتمد على المباشرة فى توجيه الخطاب ، والتعبير عن ثقة اللغة وحماستها ، والوعي جيدا بموقعه فى التخطيط العام للمسرحية .

لقد كتب شو لغته الدرامية بروح بطولية ، وميل دائم للسمو ، بقدر ما تحمله من تعبير فخم ، او احتفالي ، او صادق ، او شديد الذكاء .. انها لغة خيال لا ينسى ابدا ؛ ان كل التصورات البطولية يجب التعبير عنها دائما بنوع من الخطابية .

• • •

جون بولزوورثى » ولغة الانسان والمجتمع

يكوّن « شــو » و « جولزوورثى » معـا الاساس الذى قامت عليه لغة الدراما النثرية الانجليزية التى تعرض صورة المجتمع امام نفسه . وليس هناك كاتب درامى انجليزى خـلال هذا القرن لم يتاثر بهما فى محاولاته تصوير الانسان فى بيئته .

واذا كانت شهرتهما غير متكافئة ، فذلك لأن « جولزوورثى » لم يكن على مثل خصوبة « شو » بأى صورة من الصور ، ولا كان قادرا ولا راغبا ، فى الاحاطة بهذا النطاق الهائل من القضايا المعاصرة التى عالجها « شو » وكأنه « نبى » أوحى اليه حديثا .

ففي تعليقاته الساخرة المعنونة « ملاحظات هامشية » حول الدراما ميز « جولزوورثى » بين ثلاثة انواع من كتاب الدراما . النوع الاول يقدم للجمهور تلك النظرة للحياة التى يعتنقونها فعلا ، أو يتمنون اعتناقها ، والثانى يقدم للجمهور النظرة التى يؤمن بها الكاتب ، والثالث يقدم ظاهرة من الحياة ، مختارة حقا ، ولكن دون أن تشوهها رؤية الكاتب ، ويترك للجمهور أن يخرج بنتائجه الخاصة . و « جولزوورثى » نفسه ينتمى الى هذا النوع الاخير ، فى حين ينتمى « شو » الى النوع الثانى .

ورغم اختلافهما ، فانهما يشتركان فى الوقت نفسه فى المقت الشديد للنزعة العاطفية المتطرفة التي ميزت « العصر الفيكتورى » فى تصويره للمشاكل الانسانية ، ولعل « شو » هو الذى علم ذلك « لجولزوورثى » ، ولعلهما قد تعلما معا من « ت . و . روبرتسون » أن الدراما « الحديثة » ممكنة حقا ، بمعنى ان الناس قد اصبحوا مهيأين للانصات لمسرحيات واقعية تدور حول المشكلات المعاصرة .

لقد تعلم « جولزوورثى » من « شو » استخدام مسرحية القضية ، غير ان تصوره لدورها فى المجتمع ، واسلوبه فى استخدام النثر يختلف اكبر الاختلاف عن تصور « شو » واستخدامه للنثر . لقد منح « شو » لغة الدراما الواضحة اعتزازا واثارة ، وانفعالا صادقا ، وايقاعا ، وخفة ظل ، فى حين منحها «جولزوورثى» اقتصارا ، وسخرية ، وشجنا ، واحساسا بالعمق . فهو ، بمعنى من المعانى ، اقرب للشاعر من « شو » ، لأن نثره أقل تقيدا

بالموضوعات المحددة التى يعبر عنها ، واكثر تعبيرا عما نسميه حقائق الحياة الخالدة وقيمها وأوضاعها الثابتة .

ان حديث الناس فى المجتمع كما قدم فى العديد من المسرحيات « الطبيعية » خلال هذا القرن مدين بالكثير « لجولزورثى » مثلما هو مدين « لشو » . فقد أفاد غالبية كتاب تلك المسرحيات من خفة أسلوب « جولزورثى » ومباشرته ، وخبرته بالحكم والامثال ، دون ان يفطنوا الى خفايا صنعته .

ومن المحزن حقا ان قليلين منهم هم الذين فطنوا الى احساسه بالاعماق الفكرية والعاطفية ، وايقاعه المتوارى ، وما فيه من آثار رمزية ، ودهاء فى السخرية . فلعله كان آخر كتاب الدراما النثرية الانجليزية من ذوى المكانة المستقرة ، الذين ادركوا ان النثر نفسه ليس مطالبا بأن يصبح مجرد خادم للعالم العام للانسان،بل باستطاعته ان يعبر عن موضوعات اعمق نفاذا وأقل وضوحا .

• • •

« الطبيعية » عند « وسكر » و « اوزبون »

ارتبط كثير من كتاب الدراما الانجليز بما عرف فيما بعد وكرس باسم «الموجة الجديدة» لكتاب الدراما فى الستينيات . ولكل ناقد رأيه الشخصي فى طبيعة تلك الظاهرة الدرامية ومداها ، وان كان هنالك حد ادنى من السمات المتفق عليها .

ان عددا من كتاب المسرح الشبان : **« ارنولد وسكر » ، « شيلجا دبلانى » « جون اوزبورن »** ، حققت مؤلفاتهم عروضا مسرحية استثارت كتابات على نطاق واسع ، ووصفت بانها « انقلاب » ، « وتغيير » ، و « ثورة » .. فى تاريخ الدراما ، واختلفت الاراء فى تفسير تلك الظاهرة ، ولكن بدا من المسلم به ان لها صلة بكل من : الشباب ، والتمرد ، والدلالة الاجتماعية ، واللغة .

ان الشبان (الذين يمثلهم « جيمى بورتر » فى مسرحية « انظر وراءك بغضب » لاوزبورن) الغاضبين من الخضوع الاعمى الغبى للاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية السائدة، بداوا يصرخون بوقاحة ضد ما اعتبروه طغيان التقاليد والعادات وسيطرة السلطات على كل نشاط انسانى يمكن تصوره .

وفى عالم ما بعد الحرب الذى عجز عن ان يكون الارض المناسبة لحياة الابطال العائدين من ميدان القتال ، انطلقت صرخات أولئك الشبان الغاضبين، وفى الدراما بصفة خاصة، واختلفت لهجتهم أشد الاختلاف عن لهجة « الموسسة » الدرامية التى كانت تضم « اليوت » و « كريستوفر فراى » ، و « تيرانس رانيجان » رغم اختلاف نغمته .

وانتسب الى هذه الظاهرة عدد من كتاب المسرح والروائيين الشبان ، وعدد اقل من الشعراء، ارتبطوا جميعا، بافكار تحررالتعبير ومعاداة النظم القائمة . فلم تبق سوى خطوة واحدة قصيرة نحو اعتبارهم كتاب الدراما « الطبيعية الجديدة » فقد كان مصطلح « الطبيعية » هو الذى التصق بهم ولازمهم منذ ذلك الحين .

و «الطبيعية» تكاد ترتبط تلقائيا بالاغلبية مكانا ولغة . فكل ما هو « عام » ، بل « مبتذل » يعتبر أكثر « طبيعية » وواقعية . وهكذا أصبحت اللغة التى تستخدمها شخصيات اهم مسرحيات الستينيات والسبعينيات هى اللغة التى يستخدمها امثالهم فى المخادع ، وحجرات المعيشة ، بل فى البؤر والاوكار .. انتهى توقير الطبقة المتوسطة الذى تمثله مسرحية مثل « كانديدا » لشو ، بل اختفت ايضا المستويات الادنى التى صورها « جولزورثى » اقل فصاحة

ولكنها محتفظة مع ذلك بقدر من الكرامة ، وظهرت لغة درامية قصد لها ان تكون « غير ادبية » ، وغير مصقولة ، وتعتمد على التركيبات العامية الشائعة ، ومنبتة الصلة بكل شكل من اشكال التعبير اللغوى المتوارثة او السائدة .

واحيانا تسمى هذه اللغة الجديدة « لغة الطبقة العاملة » ، وهو وصف قد يكون مفيدا ، لو قصد به فقط لغة اولئك الناس الذين لم يعترف بهم ـ منذ القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين ـ الا اعترافا ضئيلا فى تاريخ الدراما الانجليزية . غير ان هذه اللغة ليست لغة واحدة لانها تستمد من اللهجة او الحرفة . وقد ظهرت هذه اللغة فى اكثر اشكالها حماسة فى مسرحيات « ارنولد وسكر » .

غير أن عمل « وسكر » المسرحى سرعان ما تصدع بسبب حماسته الغالبة لتوصيل الثقافة للجماهير العريضة ، فانشغل بمشروعات ثقافية شعبية ، وعجزت لغته الدرامية عن الاحتفاظ بمسار درامى مستقيم ، اذ انتقل من التعبير عن حديث الانسان فى المجتمع الذى ميز مسرحياته الأولى الى لغة الانسان الذى يعيش داخل نفسه ، وان لم يفقد حرصه على مراقبة وضع الانسان فى المجتمع ، غير ان لغة مسرحياته الأخيرة اصبحت تطرز هذا الحرص اكثر مما تجسده .

اما « أوزبورن » فقد اظهرت لغته الدرامية وبخاصة فى « المرفه » حساسية خلاقة تمثلت فى قدرته على انطاق كل شخصية باللغة التى تناسبها ، مع تدفق عاطفى مشبوب يتيح للممثلين القادرين تقديم عروض مسرحية ناجحة الى ابعد حد ، بالاضافة الى براعته الفنية فى احكام الفكرة والحبكة ، وموقفه المعادى لكل تفاهات العصر .

● ● ●

لغة الدراما الشعرية ـ « و . ب . ييتس » ، « ت . س . اليوت » :

فى بداية عشرينيات هذا القرن ظهر قدر كبير من الثقة فى امكان انبعاث دراما شعرية بفضل حماسة عدد من الكتاب المثقفين الذين لم يكتفوا بتكريس جهودهم للدراما الشعرية ، بل اخذوا يهاجمون بعنف انتشار النثر والواقعية الاشتراكية .

كان كل من « **سيمونز** » ، و « **ييتس** » ، و « **ستيفن فيلبس** » مدافعين اقوياء عن الدراما « غير الطبيعية » ، أى غير النثرية فى اعتقادهم . ومدى توفيق « ييتس » فى تحقيق الانسجام بين الشعر والدراما يوضحه تقويم « لويس ماكنيس » لمسرحياته رغم جفافه :

« لقد جعل « **براونتج** » الشعر الغنائى ملائما للدراما ، اما « **ييتس** » الذى عمل بمبدأ « **باتر** » القائل بأن الفن هو استبعاد كل الزوائد ، فقد جعل الدراما ملائمة للشعر الغنائى » .

كان شعر « ييتس » لطيفا ومرهفا نتيجة للقيود الصارمة التى فرضها على نفسه فى محاولته كتابة دراما . وكان تأثيره قويا على بعض معاصريه ، حتى ليعتبر مسئولا عن توجيه الدراما الشعرية خلال العقدين الأولين من القرن .

على انه لم يكتف بمحاولة ايجاد رد فعل للمسرح التقليدى الذى لم يكن يحوى فى نظره الا القليل من « الغرابة الروحية والمثالية » ، بل كان له هدف آخر . لقد كتب مسرحياته باعتبارها « مسرحيات حجرة » ، اى لتمثل امام جمهور محدود جدا ، لايزيد على خمسين مشاهدا ، وزعم انه ابتكر شكلا دراميا متميزا غير مباشر ، ورمزيا ، ولا يحتاج الى مشاركة الغوغاء او الصحافة ، واسماه « الشكل الارستقراطى » .

غير ان تأثير « ييتس » كان له جانب آخر ارسخ . فلا شك انه اول شاعر في القرن العشرين ، ولعله كان اول شاعر غنائي عظيم على الاطلاق ، يعبر بمثل تلك الفصاحة ، في مقالاته ورسائله ومقطوعاته النثرية ، عن ايمانه بأن على الشاعر مسئولية مباشرة نحو مجتمعه . **واذا كان هناك شخص تتمثل فيه** صدق ملاحظة « شيللي » من ان الشعراء هم « **مشرعو البشرية غير المعترف بهم** » ، فلا شك ان هذا الشخص هو « ييتس » . فلقد اعتقد ان الشعراء باستطاعتهم ان يدعوا الى العمل ، وتصور ، في مرحلة ، ان الدراما هي افضل الاشكال لتجسيد هذه الدعوة .

وكان اصرار محاولاته على اثبات ذلك ، وقوة تأثيره ، بصرف النظر عن طبيعة العصر ، هي التي الهمت العديد من شعراء المرحلة التالية من القرن العشرين ، الذين حاولوا خلال فترة الازمة في اوروبا الغربية ، ان يباروا المثل الذي قدمه « ييتس » الدرامي .

كان اولئك هم شعراء الثلاثينيات الذين حاولوا ـ مثل « ييتس » ـ كتابة دراما شعرية تستجيب لحاجات الانسان الملحة في بيئته المادية ، ولكن حساسيتهم الخيالية اجبرتهم ، مثله ايضا ، على ان يحاولوا في الوقت نفسه ، التعبير عن عالم الانسان الداخلي . فكان مصيرهم ـ كمصيره ـ الفشل مع قدر غير قليل من النبل .

لقد عانى كل من « اودن » و « ماكنيس » ، و « اسبندر » و « ريدلر » و « نيكولسون » ، وكثيرون غيرهم من الحاجة الى الاقتصاد اللغوى . وكانوا يتمتعون بأخيلة تصويرية خصبة ، ولكنهم كانوا يفتقرون الى الاحساس بان العرض المسرحي لا يتطلب تلك الوفرة من الصور المرئية التي كانوا يحشدونها في مسرحياتهم .

●●●

كثيرون يعتقدون ان « **اليوت** » لم يكن كاتبا دراميا موهوبا ، ومن ناحية اخرى نجد الكثيرين قد تربوا على قصائده ، بحيث يستحيل عليهم ان يشكوا في انه شاعر عظيم . وبين الحكمين علاقة بسيطة ولكنها هامة . فالشاعر العظيم ، باستثناء « شكسبير » وحده ، قلما يستطيع ان يثبت انه رجل مسرح موهوب ، رغم ان الكثيرين حاولوا ذلك . اذ يبدو ان وحدة التأمل التي ينبثق منها اعظم الشعر لا تتلاءم مع عالم المسرح المنفتح على الخارج ، حيث الافكار والكلمات يجب الا تعبر عن خالقها ، بل عن مخلوقاته ـ فلابد ان يتحرر الكاتب الدرامي من ذاته بعض الشيء قبل أن تصبح الدراما ممكنة .

ويترتب على ذلك أن استمرار حرص « اليوت » على كتابة المسرحيات ، لا يكفي وحده ، في نظر البعض ، **ليجعل منه كاتبا** دراميا اصيلا .

في لقاء صحافي مع جريدة « جلاسجو هيرالد » نشر في ٢٧ اغسطس سنة ١٩٤٩ ، تحدث « اليوت » عن مسرحيته « حفل الكوكتيل » وكأنها قصيدة . والواقع ان كل مسرحيات « اليوت » عبارة عن قصائد ، بمعنى أن افكارها وشخصياتها مصورة داخل عالم الخيال المعقد . **ومحاولة توصيل معناها** **لا بد ان تتم في انسجام مع تعقيدها العاطفي** والفكرى .

أن رغبة « **اليوت** » **القوية في أن يجعل** افكاره العميقة ذات التصور الشعرى ، وكلها ذات ايحاءات دينية بدرجة ما ، في متناول الفهم ، وازالها نزعة للعثور على لغة توصلها ، وفي « جريمة قتل في الكاتدرائية » اكتشف تلك اللغة ، وفي « اتحاد العائلة » اقترب من « ترويضها » ، ولكن موقفا سلبيا ، لعله الخوف ، طرأ على تلك المرحلة .

اما بقية مسرحيات اليوت « **المتفلسفة** » **الذكية الحافلة بالعبارات** « **المأثورة** » ، فتبدو

لغتها غالبا وكأنها خليط من « وايلد » و « جلبرت » و « كوارد » ، بالاضافة الى لمسة من لغة « الوست اند » حيث تنتشر التجارية . ولولا مضمونها الجاد ، ورنتها الشعرية الصادقة ، لتردت فى نوع من الوعظية الثرثارة المملة .

ان اليوت ليس شاعرا صادقا وكاتبا دراميا فاشلا ، بل كان فى الحقيقة شاعرا عظيما وكاتبا دراميا صادقا تضخم عنده الوعى بجمهوره . وتجاربه الاولى ـ « جريمة قتل فى الكاتدرائية » والى حد ما « اتحاد العائلة » تقدم الدليل على انه لو سمح لنفسه بان ينسى ذلك الجمهور (ففى بعض مراحل الخلق يجب على الكاتب المسرحى ان يتجنب شدة التدقيق فى الطرق والوسائل) لكان من الممكن ان يصبح كاتبا مسرحيا عظيما .

• • •

لغة ابناء العمومة والمعاصرين :

من الواضح ان تاريخ الدراما الامريكية يبدا فى القرن العشرين ، رغم ان لمسارح الولايات المتحدة تقاليد عريقة وثرية تمتد الى القرن التاسع عشر . فقد كانت الدراما هى آخر الفنون ازدهارا فى العالم الجديد . و « يوجين اونيل » ، الذى قضى الجانب الاكبر من حياته فى القرن العشرين ، هو فى الوقت نفسه اول كتاب الدراما فى امريكا واعظمهم حتى الان .

وقد اتجه « **اونيل** » ، وكل معاصريه ، ومن ولدوا بعده ، الى اوروبا للاستلهام الفكرى والحرفى على السواء . وكان « **لابسن** » و « **تشيخوف** » ، ومن بعدهما « **بريشت** » و « **بيكيت** » ، تأثير كبير على عدد من الكتاب المسرحيين الامريكيين ، وبصفة خاصة على « **أونيل** » و « **ميللر** » .

ومهما اكثر مؤلفو المسرح الامريكيون من كتابة الموضوعات « الطبيعية » او « الواقعية » او استخدموا لغة رجل الشارع ، فان مؤلفاتهم تمثل نوعا من التناقض البين . ففكرة ان الدراما تعبير غير عادى من اناس غير عاديين تكاد تصدق على كتاب الدراما الامريكيين اكثر من نظرائهم الانجليز فى القرن العشرين ، وبصفة خاصة خلال العقود الثلاثة الاخيرة . فالطبيعية الانجليزية واللغة التى تعبر بها عن الانسان فى المجتمع اكثر جفافا وخشونة من نظيرتها الامريكية .

وليس هناك كاتب امريكى اكثر وعيا باللغة من « يوجين اونيل » فقد كتب عن عيوبه وطموحاته بصراحة وعمق . ومما يدعو للسخرية ان المسرحية التى عدها معظم المعجبين بها اكثر مسرحياته شاعرية . وهى « الحداد يليق بالكترا » ـ تخلفت عن المستويات التى كان ينشدها لانها ـ على حد تعبيره « بحاجة الى لغة عظيمة » ويضيف : « وهذا ما لا املكه » .

لعل « **اونيل** » كان يعزى نفسه ، ولكن لاشك انه عبر عن حقيقة هامة ، حين اعلن انه يعتقد ان « اللغة العظيمة ليست فى مستطاع اى انسان يعيش فى عصرنا المتنافر ، المحطم ، المضطرب الايقاع . »

وتزداد اهمية هذه الملحوظة وصدقها ، حين نتذكر انها كتبت قبل المذبحة الرهيبة التى قامت بها وسائل الاعلام الجماهيرية للغة الانجليزية .

وحتى « **كليفورد اوديتس** » ، وهو اقرب نظير « للواقعى الاشتراكى » الانجليزى فى الدراما الامريكية ، بمعنى أن لغته الدرامية تتضمن فعلا العامية الخشنة والتعبيرات الشعبية ، يرتفع من مستوى بؤرة « الطبيعية » ولغته فى تأثيرها النهائى تحلق فوق هدفها اكثر مما تتجه اليه مباشرة .

ان للولايات المتحدة سجلا بارزا فى استخدام البلاغة فى الكتابة والخطابة على السواء « بيان

جيتسبرج ، اعلان الاستقلال ، وبعض الخطب التى وجهها الرؤساء الامريكيون الى الأمة ، كلها تتميز بالفخامة ، والأسلوب الممتاز ، والشكل المتماسك ، والتأثير العاطفى ، مما لم نكد نعرفه — نحن الانجليز — خلال هذا القرن الا عند « ونستون تشرشل » (الذى يعتز بأصوله الامريكية) . وقد اتسمت مسرحيات كل من **« ميللر » و « اونيل » و « وليامز »** — مرتبين تنازليا — بهذه الخاصية البلاغية ، حتى ليمكن اعتبارها احدى السمات الهامة للدراما الامريكية .

ان كتاب الدراما الامريكيين ، على عكس الشعراء والروائيين ، الذين ورثوا قوميتهم ولغتهم ، يبدون احيانا خجلا شديدا من الانضواء تحت لوائهم . فقد سحرتهم — فيما يبدو — انشودة الثقافة الاوروبية العظيمة ، وتاريخ الدراما الانجليزية الحافل الهائل ، والمزعهم فى الوقت نفسه . ولعل مما يدعو للسخرية ان كتاب الدراما الانجليز الذين لا تستخدم غالبيتهم اليوم الا ادنى مستويات لغة الحديث ، بوسعهم أن يتعلموا الكثير من خصوبة وحساسية وثراء خيال ابناء عمومتهم الامريكيين . فهؤلاء حين يقررون ان يتذكروا ان لهم لغتهم الخاصة ، يعثرون فيها دائما على شعر غريب وقوى .

• • •

الدراما المعاصرة فى بريطانيا — الناطقة وغير الناطقة :

يقول **« جون راسل تيلور »** فى كتابه عن كتاب الدراما الجدد فى الستينيات والسبعينيات « ان هؤلاء الكتاب الدراميين قد انجذبوا المرة بعد الاخرى الى موضوعات من نوع قتل الاطفال ، والقتل الجنسى ، والاغتصاب ، والشذوذ الجنسى ، مرض الاستعراض ، الجنون الدينى ، جنون القوة ، السادية ، الماشوسية » .

وهذا فى الواقع هو انطباع الكثيرين عن الدراما الانجليزية المعاصرة ، حيث يسيطر عليها الجانب الاكثر قتامة من الحياة . والاسباب التى يقدمونها لذلك مختلفة ، بعضهم يجد المسئول فيما يوصف عادة « بتسيب » الحياة المعاصرة ، وما يشمله ذلك من تدهور الايمان بالدين وطقوسه ، وفقد الاحترام للنظم ، ورفض السلطة ، والضعف الكبير فى مستوى اخلاق الفرد والجماعة . ومن المفروض ان تعكس الدراما ذلك كله ، ولذلك عرفت « بدراما اليأس » .

وبشكل عام ، يبدو ان الكوميديا فقدت عينيها اللامعتين ، واصبحت سوداء المظهر مريرة المزاج . وكذلك الهزلية ، فمن الواضح انها فقدت براءتها المتدفقة ، واصبحت لاذعة .

والانطباع الرئيسى الذى نخرج به من قراءة الدراما المعاصرة ان المباشرة قد اصبحت أهم من سلامة اللغة والشكل ، مع استثناءات معينة والأمر يعتمد على موقفك الخاص ، فاما ان يسعدك أو يحزنك ابتعاد الدراما المعاصرة ابتعادا عن لغة « الفن » — بل احيانا يبدو وكأن الصنعة الفنية نفسها قد اختفت هى ايضا .

ان استخدام اللهجة العامية قاعدة للحوار قد أصبح سمة عامة وغالبا على لغة الدراما الانجليزية المعاصرة . وهذه العامية ، على العكس من عامية **« جولزورثى »** او **« وسكر »** او **« بينتر »** ، ليست مجرد نقطة انطلاق لعملية خلق لغوى ، بل هى فى حالات كثيرة وسيلة التعبير الدرامى وغايته . باختصار ان اللغة التى يستخدمها بعض كتاب الدراما لا تكاد تختلف عن لغة الشوارع ، والحانات ، وبيوت الفقراء . واحيانا تبدو وكأنها لم تمر بأى نوع من الصقل الدقيق ، او الاختيار ، او الادماج فى احساس شامل باطار أو تصميم لغوى .

• • •

وأى دراسة للدراما الانجليزية المعاصرة لا يمكن أن تتجاهل اشكال التعبير غير اللغوية التى برزت منذ اوائل التسعينات . وهى اشكال لا يمكن تحليلها تحليلا نقديا منفصلا ، ببساطة

لعدم وجود نصوص لها تسمح للناقد بتأكيد وجهة نظره ، أو للمشاهد بأن يختلف أو يتفق مع الناقد . ان الدراما غير اللغوية ، هي في حقيقة الأمر ، تمجيد للاستجابة المباشرة ، ولذلك كانت كثير من اشكالها تعتمد على الارتجال بالدرجة الاولى .

وينقسم هذا النوع من الدراما الى قسمين رئيسيين : الاول جسدى بأكمله ، والاخر رغم انه يستخدم بعض الكلمات المنطوقة ، فانه يفعل ذلك على أساس غير مخطط ، والاحكام الذى يفرضه نص مكتوب غير متوفر فيه . ومعنى ذلك ان العنصر اللغوى يأتي كيفما اتفق او ارتجالا ومن ثم ، فهو الى حد كبير بلا شكل ـ اى انه غير لغوى .

وكلا الشكلين من الدراما غير المنطوقة موجودان على جانبى المحيط الاطلنطى فيما يسمى « بمسرح الحافة » ، و « مسرح الشارع » ومسارح المجتمعات المحلية » في المدارس والجامعات والنوادى ومقار نقابات العمال . . الخ . .

وبعد هذا الاستعراض واسع المدى للدراما الانجليزية والامريكية المعاصرة ، والنفاذ الى أهم خصائصها اللغوية على مختلف المستويات والاتجاهات والمذاهب ، يختتم المؤلف كتابة بما يشبه الانذار القائمين على المسرح والتربية والاعلام في بلاده فيقول :

« ان مجتمعا يظهر مسرحه مثل هذه الدرجة من الولاء للمستويات العامية للغة ، وللتعبير الجسدى ، والارتجال ، من المؤكد انه قد بدأ عملية النفى بالفعل . ونفس المجتمع الذى يشجع نظام تعليمه ، أو يسمح ، بتحريض ضار من متظرين حسنى النية ، باعتبار اللغة مجرد وسيلة وظيفية ، يزيد من عملية النفى . وذلك المجتمع نفسه الذى يجد في كل ما هو جمالى وفكرى تحديا لمتطلباته الاجتماعية والسياسية لا يسرع بعملية النفى فحسب ، بل يندفع بقوة نحو نوع من الصمت الفظيع ، وسوف يصبح في القريب اسما لكلّ شىء ماعدا فحيح الجنس البشرى وهو يشبع غرائزه الحيوانية . » !!

• • •

وهكذا نرى ان الكتاب قد عالج بموضوعية ودقة جانبا هاما وحيويا في عملية الابداع المسرحى ، وهو جانب اللغة ، التى قلما حظيت بمثل هذا الاهتمام والتوسع اللذين اولاهما لها المؤلف . وان كان الواضح مع ذلك ان منهج الكاتب العلمى فرض عليه الا يركز على علاج اللغة منفصلة عن بقية جوانب المسرحية من فكر وحرفية فنية ووسائل للعرض المسرحى ، بالاضافة الى توضيح الظروف والمواقف الاجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية ، التى شاركت في صياغة لغة الكاتب المسرحى المعاصر . فكانت النتيجة دراسة متكاملة وشبه شاملة لأهم الظواهر في المسرحين الانجليزى والامريكى خلال القرن العشرين ، مع اهتمام خاص برصد تطور أساليب التعبير اللغوى ، وهى كما رأينا من اهم جوانب العمل المسرحى ان لم تكن أهمها جميعا .

وقد نلاحظ قدرا من التشاؤم في نظرة الكاتب لاشكال الدراما الانجليزية الحديثة ، ويتضح هذا بصفة خاصة في تحذيره الذى ختم به الكتاب ، وهو تحذير لا يخلو من مغالاة ، وان كان له في الوقت نفسه مبرراته فيما آلت اليه احوال المسرح المعاصر ، وبصفة خاصة فيما يختص باللغة . ولا شك أن هذا التشاؤم وهذه المغالاة انما يصدران عن غيرة المؤلف على المسرح باعتباره فنا راقيا عظيما له أعمق الاثر في حياة الشعوب وثقافتها .

ويجد المهتم بالمسرح العربى في كثير من فقرات الكتاب قدرا كبيرا من العزاء ، حين يدرك ان التدهور الذى أصاب المسرح العربى مؤخرا في لغته وموضوعاته ، ليس ظاهرة محلية ، بل لها نظائرها في المسرح الانجليزى العريق ، مع اختلاف المستويات ، فلا يملك الا ان يضم صوته الى صوت مؤلف الكتاب منذرا ومحذرا .



المغنون العظماء

تاليف هنري بليزانتس*

سميحة الخولي

١:١ كان القرن الثامن عشر فى اوروبا هـوالقرن الذى ارتبط بامجاد عظماء المغنين ، فان القرن التاسع عشر هو قرن امجاد الاركسترا ، وخاصة تلك التي تحققت على يد عباقرة المؤلفين الرومانسيين مثل فاجنر ، ممن فرضوا علىالاركسترا وظائف تعبيرية خاصة فى الدراما الموسيقية (الاوبرا) ، حولت المغني الى مجردعنصر واحد ضمن مجموعة كبيرة من العناصر الموسيقية والدرامية التي يحركها ويوجهها قائدالاركسترا ، تبعا لارشادات المؤلف الموسيقي . وقد شهد القرن التاسع عشر ذاته ، وخاصة فىنصفه الاخير ، تحولا جذريا فى العلاقة بينالجمهور وفن الاوبرا ، فاصبح المؤلف الموسيقي هـوالشخصية الرئيسية المهمة بالنسبة للجمهور ، ولم يعد الامر كما كان منذ القرن الثامن عشرحين كان المغني هو ذلك البطل الشعبي الـذى يتمتع بتمجيد وحب الجمهور ، ولم يكن المؤلفالموسيقي الا عنصرا وسيطا فيها .

* Henry pleasants, The great singers, from the dawn of opera to our time; Gollancz, London, 1977.

ففى القرن الثامن عشر الذى عرف باسم العصر الذهبي « للغناء الجميل » (بل كانتو) Bel Canto كان المغنون العظماء يمسكون بمقاليد الامور فى فن الاوبرا ، ويسيطرون على ما يطلب منهم اداؤه على المسرح ، بل يملون على المؤلف الموسيقي (والمسرحي) مقاييسات خاصة لاغانيهم واريائهم الاوبرالية بما يتيح لهم ابراز اقصى قدراتهم الصوتية والابتكارية بحرية تامة كان لها تاثير ساحر على الجمهور انعكس بوضوح شديد ليس على شباك التذاكر فقط ، بل وعلى الذوق والعرف الاوبرالي السائد فى تلك الفترة .

كيف اذن تم هذا التحول الجذرى فى فن الغناء الاوبرالي وكيف تخلى المغنى عن عرشه وتنازل عن تلك المنزلة الرفيعة التي انتزعها فى عالم المسرح الغنائي ، منذ نشأة فن الاوبرا فى مطالع القرن السابع عشر ؟

هذا هو الخط الداخلي الذى يوجه كتاب هنرى بليزانتس ، « المغنون العظماء » من فجر الاوبرا الى عصرنا . فالكتاب ليس مجرد سجل لمشاهير المغنين فى القرون الثلاثة الماضية ومنجزاتهم ولا هو مجرد تحليل دقيق لاغانين الغناء المسرحي وتطورها عبرالقرون ، وان كان هذا هو هدفه الحقيقي ، ولكنه فى النهاية رحلة شيقة ومثيرة عبر الفكر الموسيقي عامة والاوبرالي خاصة خلال مراحل متعددة بل ومتناقضة فى الاوبرا ، حكمتها ووجهتها دوافع اجتماعية وفنية وفكرية بالغة التشابك والتعقيد .

ويشكل عرض هذا الكتاب للقارىء العربي صعوبة خاصة ، اذ ان فن الاوبرا ، وهوالمحور الحقيقي للكتاب ، لا زال من ابعد فنون الموسيقى الغربية عن خبرة المستمع العربي ، وليس ذلك راجعا للاختلاف الكبير بين جماليات الغناء العربي والاوبرالي فحسب ، ولكن لندرة فرصة معايشة عروض اوبرالية حية فى بلادنا، بحيث لا تتاح للمشاهد العربي الفرصة الحقيقية للتعرف على هذا الفن او الالفة معه ومع تقاليده الخاصة ، كما هو الحال بالنسبة لفنون المسرح والتشكيل والسينما . واذا كانت الاوساط الادبية تعرف الكثير عن المسرح العالمي وكتابه وروائعه ، فان فن الاوبرا ـ وهو القمة التي يتآلف فيها المسرح بالموسيقى ـ لا يحظى من الاوساط الموسيقية فى البلادالعربية بقدر مماثل من الاهتمام او الاطلاع ...... ومع ذلك فلا شك ان معظم القراء العرب يطالعون فى الصحف انباء نجوم الاوبرا العالميين فى عصرنا من امثال « ماريا كالاس » ولا شك انه ليس بينهم من لم يسمع اسم « كاروزو » اشهر المغنين فى الجيل السابق ، ولعل فى العرض التحليلي باللغة العربية لهذا الكتاب الشيق ما يفتح آفاقا جديدة للمتعة الفنية امام القارىء العربي .

والكتاب سجل دقيق وحافل لمشاهير المغنين الذين لمعوا فى تاريخ فن الغناء الاوبرالى منذ القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن العشرين . والكاتب يوضح ان فن « الغناء » اوسع بكثير من فن الاوبرا ، ولكنه يعتبر الغناء الاوبرالى قمة الفنون الغنائية الغربية ، لانه نتاج لزاوج خصب بين الغناء والدراما ، ولذلك وضع لكتابه عنوانا داخليا يحدد به نوعية المغنين العظماء وهو : « من فجر الاوبرا الى عصرنا » .

المؤلف :

هنرى بليزانتس كاتب وناقد موسيقي امريكي ، بدا تكوينه الموسيقى بدراسة فن الغناء الاوبرالى (صوته باريتون) فى معهد كورتيس بفيلادلفيا ، ثم تمرس بالتقاليد الايطالية فى غناء الاوبرا عندما درس على جوزيبي بوجيتي . وفى الثلاثينات تحول بليزانتس الى النقد الموسيقى ، فعمل ناقدا لصحيفة امريكية ، ثم تولى مهمة « المراسل الموسيقى » لجريدة النيويورك تايمز ، فى

منطقة اوروبا الوسطى من ١٩٤٥ حتى ١٩٥٥ . وبدأ بليزانتس ينشر كتبه الموسيقية في هذه الفترة ، وهي متعددة الموضوعات ، اذ اخرج للمكتبة الموسيقية عام ١٩٥١ كتاب « العصر الذهبي للموسيقى في فيينا » على اساس كتابات الناقد الكبير ادوارد هانسليك ، ثم اتبعه في عام ١٩٦٥ بكتاب « العالم الموسيقي لروبرت شومان » ، وهو ايضا مجموعة من الترجمات المقتطفة من كتابات شومان نفسه ، وفي عام ١٩٦١ نشر كتابا اثار حوارا ساخنا حول موضوعه وهو « موت فن موسيقي ! » عالج فيه انحدار تقاليد الموسيقى الاوروبية (الكلاسيكية) امام زحف موسيقى الجاز ، ثم اصدر عام ١٩٦٩ كتابا آخر اعتبره « مغامرة في النقد الموسيقي » بعنوان : « الموسيقى الجادة وكل هذا الجاز .... »

والكاتب ، على تنوع موضوعاته ، مشغول بفكرة رئيسية تفرض نفسها على كل كتبه النقدية ، الا وهي فكرة الصراع الذي يدور في عصرنا هذا بين الموسيقى الرفيعة « او الجادة » ، وبين موسيقات الترفيه (كالجاز والروك والبوب الخ) ، وهي الفكرة المسيطرة على كتابيه الآخرين . وربما بدا لاول وهلة ان كتابه « المغنون العظماء » بعيد عن مجال تلك المشكلة ، غير انه في فصله الختامي يثبت للقارىء اهتمامه بتتبع نفس الفكرة في مجال الغناء والاوبرا ، فهو يحلل اوضاع المغنين والمغنيات في العصر الحاضر ومشاكل فنهم (المسرحي وغير المسرحي) في محاولة مخلصة لتوجيه الانظار للعزلة التي يعيشها المغنون في هذا العصر ، واسبابها ووسائل علاجها ، وهو ما سنعود اليه مرة اخرى بالتفصيل في موضعه من الكتاب .

وترجع القيمة الحقيقية لكتاب بليزانتس هذا عن عظماء المغنين ، الى خبرته الشخصية المتخصصة بفن الغناء الاوبرالي ، ومشاكله « الحرفية » المختلفة ، سواء فيما يتصل باصدار الصوت ومناطق الرنين المختلفة ونوعيات الاصوات الغنائية العديدة ، او مما يتصل كذلك بالمشاكل الفنية المرتبطة بالثقافة الموسيقية والمسرحية الضرورية للمغني الجيد، في كل العصور .

والكتاب مدعم بالوثائق المتاحة ، بكل انواعها ، ابتداء من النوتات الموسيقية للزخارف والحليات العويصة ، التي برع في ارتجالها مشاهير المغنين في القرن الثامن عشر ، الى الصور والرسوم العديدة ، كما انه يستند في تحليله لفن كل مغن ومغنية ، وابرازه لمواطن الاجادة او نقاط الضعف ، يستند في ذلك كله الى الوثائق المعاصرة والتي تكون اقرب للدقة حين تتواتر عن مصادر متعددة لكتاب او مؤرخين لهم وزنهم في تاريخ الموسيقى ، وتاريخ الحضارة الاوروبية .... وعندما يقترب من مشاهير المغنين في اوائل هذا القرن ، نجده يحيل الى الوثائق الصوتية المسجلة (الاسطوانات) مبينا للقارىء انها لا تعطى الا صورة تقريبية لفن وصوت المغني ، بحكم بدائية وسائل التسجيل ورداءة المستوى الفني للاسطوانات الاولى .

ومن كل هذه المصادر ، ومن خبرته الشخصية ، وفق بليزانتس الى حد كبير في بعث اصدار الامجاد الغنائية المندثرة لعظماء مغنى القرون الاولى للاوبرا ، حتى ليسهل على القارىء ان يتخيل الفوارق بين نوعيات الاصوات ، وافانين التصرف في الارتجال الزخرفي الغنائي المتمق ، الذى كان من الضروري لمغني الاوبرا البارع ان يتقنه ، تبعا لعرف وتقاليد عصور معينة .

ويخرج القارىء من هذا كله بصورة حية وفهم اوسع واعمق لفن الاوبرا وخاصة في قرونه الاولى ، في اطاره التاريخي والاجتماعي والفني المتكامل . ولقد نشرت دار « جلانس » بلندن هذا الكتاب في طبعة رابعة ١٩٧٧ ، بعد مرور عشر سنوات على ظهور طبعته الاولى .

●●●

والكتاب ينقسم الى بابين كبيرين **الاول** يتناول **عصر الغناء الجميل** (بل كانتو) **والثاني : عصر الاوبرا الفخمة** ، ويوضح المؤلف في المقدمة دوافعه للتركيز على مغني الاوبرا لان اعظم الامجاد الغنائية تتحقق دائما على المسرح وفي فن الاوبرا ، حين تجتمع الدراما والموسيقى . وهو حريص على تأكيد معنى الاتصال والاستمرار في تيار فن الاوبرا ، منذ بشائره الاولى ، عبر العصر الذهبي للغناء الجميل في القرن الثامن عشر ، الى عصر الدراما الموسيقية عند فاجنر ،والواقعية الجديدة في اوبرات مطالع القرن العشرين « وهذا الحرص على تأكيد الاستمرار والاتصال رغم الاتجاهات الشديدة التباين ، يتطلب من الكاتب والقارئ، مما رحابة أفق فريدة ، تستطيع ان تستشف الظواهر المشتركة والعناصر الاساسية التي لا تتغير مع تغير « الموضات » او الاتجاهات الاوبرالية المتتابعة .

وبديهي ان المؤلف قد وجد صعوبة كبيرة في اختيار السبعين مغنيا ومغنية الذين تناولهم في كتابه ، من بين بضع مئات من المغنين العظماء الذين لمعوا خلال ثلاثة قرون ، **ولكنه آثر** ، في اختياره ان يدع التقييم الحقيقي لمغني القرن العشرين ، **نظرا لانهم لا يزالون في حلبة السباق** وشوطهم لم يكتمل بعد .

والكاتب يأخذ على مؤرخي الموسيقى الغربية اقتصارهم على التاريخ للمؤلفين الموسيقيين وحدهم ، واغفالهم لفناني الاداء الموسيقي ، اللهم الا في الحالات النادرة التي يجمع فيها المؤلف بين صفة التاليف والاداء . وقد يكون ذلك راجعا الى توفر الوثائق المدونة للتاليف الموسيقي ، اما الاداء فقد ظل ـ الى ما قبل اختراع الفوتوجراف ـ رهنا بذاكرة المستمعين ووصف المعاصرين . ويشير الكاتب في المقدمة ايضا الى حقيقة سلبية في الموقف الموسيقي الراهن وهي ابتعاد المؤلفين المعاصرين عن فناني الاداء ، بحيث لا يستمدون منهم الوحي كما كان الامر فيما مضى ، كما ان فناني الاداء انفسهم لا يحرصون على اداء اعمال المؤلفين المعاصرين ، وقد نتج عن هذا الابتعاد بين المؤلف والمؤدي ، كبت في نزعات الابتكار عند المؤدي الذي اصبح في عصرنا مطالبا بالالتزام التام بارشادات المؤلف دون ان يكون له دور يذكر في الاداء .

عصر « الغناء الجميل » Bel Canto

الباب الاول في الكتاب يتضمن ثمانية فصول كرسها المؤلف لعظماء المغنين الذين **لمعوا فيما اسماه بعصر « الغناء الجميل »** ومهد لذلك بفصل هام عن الخلفية التي ظهر فيها المغني ، وافرد بعد ذلك فصلا للطواشي ثم تناول في الفصول الثلاثة التالية بعض المغنين **الفيرتيوز** ، (وهي كلمة ايطالية تطلق عامة على كل فنان بلغ مرتبة البراعة المطلقة في الاداء الموسيقي) ثم افرد فصلا خاصا عن اوائل المغنيات الشهيرات (البريمادونا) ثم اختتم هذا القسم بفصل عن ختام العصر وبخاتمة عن بعض مغني الباص (وهو اخفض اصوات الرجال) والتينور (احد اصوات الرجال) .

واصطلاح « الغناء الجميل » ليس مجرد ترجمة حرفية لكلمة « بل كانتو » بالايطالية فالجمال صفة بديهية في كل غناء ، بل هو اصطلاح فني خاص ظهر في القرن التاسع عشر تقريبا اي بعد نهاية عصر الغناء الجميل الذي ترعرع في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وجدير بالذكر انه لم يستخدم بهذا المعنى الخاص الا بعد ظهور فن غنائي واوبرالي جديد في القرن التاسع عشر له صفات متميزة تختلف كل الاختلاف عن « الغناء الجميل » ومن العسير تحديد تاريخ ظهور هذا الاصطلاح او حتى معناه الموسيقي تحديدا مطلقا ، ولكن مما يلفت النظر انه استخدم بشكل ازدرائي في مقالات النقاد الموسيقيين بصدد الحديث عن تهافت الجمهور على سماع « الغناء

الجميل » بدلا من ان يتحول الى الدراما الموسيقية لفاجنر (وهى تمثل اتجاها فى الاوبرا الرومانسية يعتبر الصدق الدرامى فيه محورا رئيسيا ، على عكس الاوبرات الجادة "Opera Seria" وهى التى كانت سائدة في القرنين السابقين .

ومن المفيد هنا وقبل شرح «الاوبراالجادة» ومميزاتها ان نقف قليلا عند فن الغناء والغناء المسرحى ذاته : فما هى المقاييس التى تحدد الغناء الجيد وما هو الفرق بين الغناء الجيد وبين « الغناء الجميل » كاصطلاح موسيقى متميز ؟

لقد تحول أسلوب التلحين الاوبرالى عبر القرون الثلاثة الماضية تبعا لتطور لغةالموسيقى وللاهمية المتزايدة للكتابة الاركسترالية وللجماليات التى توجه الاوبرا بصفة عامة ، ومع ذلك فان الغناء الجيد له معاييره الاساسية التى لا تتغير من عصر لآخر : فلابد ان يتوفر لدى المغنى الصوت الغنائى الجميل الكامل الاستدارة ، والذى يتسع نطاقه من اقصى الاصوات المنخفضة الى الحادة (لهذا النوع من الصوت) اتساعا سلسا لا يعتريه تغيير فى الطابع بين المنطقة الحادة والغليظة ، مع دقة كاملة في ضبط النغمات (الطبقة الصوتية pitch) ضبطا تاما ، ووضوح تقسيم البناء الموسيقى (phrasing) بابراز نهايات العبارات والجمل الموسيقية وقفلاتها ، مع الصفاء فى نطق الحروف نطقا صحيحا من مخارجها . والغناء الجيد كذلك يبتعد عن الصراخ وعن الصوت الانفى(الاخنف) وعن الحدة والعنف ، كما ينبغى ان تتوفر للمغنى مرونة صوتية كاملة تتيح له اداء الحركات الغنائية ، والزخارف والقفزات والترعيدات trillsوما اليها بنعومة ويسر .

وهذه المعايير الاساسية للغناء الجيد تنطبق على أصوات الرجال بطبقاتها الثلاث المعروفة (وهى من الاحد للاغلظ صوت التينور ـ الباريتون ـ الباس) وعلى أصوات النساء بطبقاتها الثلاث : السوبرانو ـ المتزو سوبرانو والالطو ، وتنطبق كذلك على النوعيات المختلفة التى تشعبت عنها فيما بعد مثل : التينور الغنائى (ليريك) أو التينور « البطولى » او « الباص ـ باريتون » (وهو مزيج من طابعى هذين الصوتين) او الباص « الهزلى » (باصو بوفو) او نوعيات أصوات النساء مثل سوبرانو « ليريك » (غنائى) او « كولوراتورا » (خفيف) او سوبرانو « دراماتيك » الخ . هذه التفريعات العديدة التى ظهرت بالتدريج خلال قرون تطور الغناء الاوبرالى ، ولكنها كلها نتيجة دراسات وتدريبات طويلة ودقيقة لكى تصل بالصوت الانسانى العادى الى أوسع نطاق ممكن ، والى قوة رنين كفيلة بان توصل الصوت للجمهور ، « فوق » الاركسترا (القابع فى حفرته تحت المسرح) بوضوح وقوة ، ولكن بغير صراخ أو افتعال ، وبنبرات مؤثرة ، قادرة على الايحاء بالمواقف الدرامية لشخصيات الاوبرا .

ويهتم معلمو الغناء كثيرا بان يصفوا انفسهم بانهم يدرسون « الغناء الجميل » وليس مجرد الغناء . ويستخدم هذا الاصطلاح بشكل عام غير محدد اذا اقترن بتعليم الغناء ، ولكن معناه الاصطلاحى التاريخى يدل على لون خاص من الغناء الذى ازدهر فى « الاوبرات الجادة » في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وكان ذلك الغناء المنمق الحافل بالزخارف المرتجلة فنا ساحرا بالنسبة لجماهير المشاهدين الايطاليين ولعله هو الذى انقذ فن الاوبرا من الانحدار وحافظ على حماس الجماهير لهذا الفن الجديد ، رغم سلبيات الاوبرات القديمة وضعفها المسرحى والموسيقى .

ولكى نعرف على وجه التحديد ماذا يعنيه المؤلف بتسمية عصر « الغناء الجميل » التى اطلقها على بابه الاول ، ينبغى ان نقدم لمحة عن (الاوبرا الجادة) لكى يتضح لنا دور

المغنى المنفرد فيها ومهمته ومجال تفوقه الخاص الذى اوجد ذلك الفن الغنائى المتميز .

عندما اجتمع جماعةمن الشعراءوالموسيقيين فى اواخر القرن السادس عشر وطالبوا بالعودة بالغناء الى بساطة ووضوح المسرح الاغريقى القديم ، اسفرت حركتهم هذه ــ والتى عرفت فى تاريخ الموسيقى باسم « الكاميراتا » ــ عن تحول جذرى فى لغة الموسيقى الاوروبية ادى الى ظهور فن الاوبرا ، وكان فى حقبه الاولى متأثرا باسلوب الالقاء الشعرى المنغم القديم الذى عرفه الاغريق ، واعتبره مثقفو الكاميراتا فى ختام القرن السادس عشر ، مثلا اعلى للموسيقى المسرحية المنشودة .

وهكذا ظهر اللحن المفرد الذى تصحبه اصوات متآلفة تسانده هارمونيا وتضفى عليه التعبير بدون ان تطغى عليه . واخذ مؤلفو ذلك العصر يطبقون هذه اللغة الموسيقية الجديدة (الهوموفونية اى ذات اللحن الواحد البارز) فى مجال المسرح ، محاولين الاستفادة من الالقاء المسرحى المنغم (وهو ما يعرف فى الاوبرا باسم الريسيتاتيف Recitative) وكان هدفهم وضوح الشعر وابراز الدراما وتسخير كل عناصر الموسيقى (غناءواوركسترا) لهذا الهدف .

وفي هذا الاطار كتب بيرى وكاتشينى ثم مونتفيردى وسكارلاتى وكافاللى وتشيستى وغيرهم اوبرات ، وكلمة اوبرا تعنى لغويا « العمل » الموسيقى ، ثم صارت تطلق على العمل المسرحى الموسيقى المغنى) تمتاز بموضوعاتها الاسطورية المستمدة من الاساطير الاغريقية والفارسية او بموضوعات تتناول ملوك العصور الوسطى،وكان تلحينهاالموسيقى بسيطا ، ويصاحبها اركسترا محدود العدد غير ثابت التكوين (كانت تشترك فيه فى البداية آلات العود والارغن وبعض الآلات الوترية المندثرة) ، كما ان دور الكورال (او الكورس الغنائى المسرحى) كان ضئيلا فيها اما اللغة الهارمونية التى كانت متاحة لمؤلفى هذه الاوبرات فهى محدودة جدا (بالمقارنة بالمساحة الهارمونية التى توصل اليها المؤلفون الرومانسيون فى القرن التاسع عشر) وكانت الاوبرا ذاتها تتألف من فقرات ريسيتاتيف (غالبا ما تصحبه آلة واحدة) وآريات Aria غنائية لكل شخصية على حدة ، وبعض الاغانى الثنائية duets وربما كانت هناك فقرات كورالية ضئيلة من وقت لآخر .

ومن العسير على القارىء المعاصر ان يتصور عرضا لمسرحية يمتد طوال ساعات قائما على مثل هذه العناصر البسيطة وحدها، لذلك كان الاخراج المسرحى عنصرا هاما فى عملية الابهار الضرورية لشد انتباه المتفرج ، فكان المخرجون يلجأون لافانين ميكانيكية عجيبة فى هذه الاوبرات توحى بالرعد والبرق والبراكين والزلازل ، وتصور المعارك الطاحنة، والسموات والسحب والملائكة ، الى غير ذلك من عناصر الابهار البصرى ، وذلك سعيا لارضاء جمهور النبلاء ، الذين ظهر فن الاوبرا فى قصورهم اول الامر ، ثم سعيا لارضاء جمهور المشاهدين الذين اصبحوا يدفعون ثمن التذاكر ، عندما بدأت حركة انشاء مسارح للاوبراخارج القصور يرتادها الجمهور العادى (وذلك فى الثلث الاول من القرن السابع عشر) .

هذه هى باختصار الاوبرا الجادة « التى ظلت سائدة فى ايطاليا طوال القرنين الاولين لنشأة هذا الفن ، والتى اتجهت تدريجيا الى تغليب العناصر الموسيقية على العناصر الدرامية ، وذلك على عكس الاهداف الاولى التى نشأ فن الاوبرا فى ظلها .

ومن اهم الاتجاهات الموسيقية المميزة الاوبرات الايطالية الجادة (وخاصة المدرسة النابوليتانية نسبة الى نابولى) حرص المؤلفين

على كتابة الاريات المتفردة في صيغة موسيقية معينة ذات بناء ثلاثي (اءب،أ) عرفت باسم آريا داكابو Aria da capo (اى « عود على بدء ») ، وبديهي ان **المواقف** الدرامية لا تحتمل هذا الاسلوب الموسيقي، فلا يمكن لقائد يقسم على أن ينتقم لشرف بلاده بان يغني قسمه هذا بمثل هذه الصيغة المكبلة البناء القائمة على التكرار . . . وحتى العاشق الولهان الذى يغنى لحبيبته القاسية ليس من الطبيعي ان يشرح وجده مرتين احداهما في اول الاريا ، ثم يأتي بعد ذلك قسم الاوسط (ب) ثم يعود لتكرار القسم الاول وهكذا . . .

فمنذ ظهور الارياء الثلاثية البناء في الاوبرا الجادة ، بدأ الصدق الدرامي ينحسر والحركة المسرحية تتوقف ، وهي التي كانت اصلا بطيئة كل البطء ، وتحولت « الاوبرا الجادة » الى عرض مبهر للعين يمتع الاذن بما فيه من تغنن غنائي هائل حيث كان المغنى مضطرا لارتجال العديد من الحليات والزخارف تخفيفا لملل التكرار للقسم الاول للاريا ، عند اعادته للمرة الثانية .

وهكذا طغت تلك العناصر كلها على العنصر الدرامي وتحولت الاوبرات الجادة تدريجيا الى (حفل غنائي بالملابس على المسرح) وهنا وفي هذا الاطار الموسيقي والجمالي ظهر **فن الغناء الجميل** « وازدهر لاعلى مراتبه ، فالمغني يقف على خشبة المسرح ليؤدي (آريا) طويلة ، المفترض فيها ان تلائم صوت المغنى ومكانته الفنية (الرجل الاول أو السيدة الاولى الخ) والاركسترا لا يسعفه كثيرا بالتلوين أو الدسامة ، وهو وحده المسئول عن تقديم الاثارة وجو التوتر والترقب للمشاهد ، ووسيلته الاولى والاخيرة هي صوته وفنه الغنائي ، ومن ثم ظهرت افانين الغناء الارتجالي البارع ، وخاصة عند اعادة القسم الاول من الارياء ، واصبح من واجبات المغنى البارع ان يثير حماس **وشوق الجمهور**، بما يتفنن فيه من ارتجالات غنائية واسعة النطاق ، على الهيكل الاساسي الذى اكتفى المؤلف بتقديمه له ، تاركا له حرية التصرف والابتكار والاضافة .

وليس من قبيل المصادفة ان الجمهور الايطالي هو الذى شجع على ازدهار فن الغناء الجميل ، فهو جمهور يعشق الغناء بطبيعته ، كما انه اصبح يجد متعته الفنية الكاملة في الزخارف والترعيدات والقفزات والنوتات العالية وغير ذلك من البراعات الغنائية التي سحرت لب الجماهير ، وخلقت من مغنى الاوبرا في ذلك العصر **ابطالا شعبيين** بالمعنى الكامل لهذه الكلمة ـ ووضعتهم في منزلة جعلتهم يملون على المؤلف (المرحي والموسيقي على السواء) مواصفات خاصة للاغاني التي يؤدونها في الاوبرا ؛ بل وتفاقم الامر حتى ان المغنين كانوا يدخلون بمعرفتهم بعض الاريات (لمؤلفين اخر) ضمن الاوبرا ، ثم بلغت سيطرة مغنى « الغناء الجميل » على فن الاوبرا الى تقديم الاوبرات «المرقعة» Pasticcio وهي مجموعة اغاني مختارة لمؤلفين مختلفين تجمع بشكل بعيد كل البعد عن القيمة الدرامية ، ولكنه ملائم كل الملائمة لابراز براعة « المغنى » ، ولارضاء عشق الجماهير له . وهكذا ظهر الغناء الجميل في الاوبرا ثم تطور حتى اصبح **هدفا في حد ذاته قادرا على توليد متعة فنية متجددة كل ليلة .** وهكذا ايضا انحرفت الاوبرا من أهداف نشأتها ولم ينقذها من هذا الجمود الا ظهور « الاوبرا الهزلية » Opera Buffa في القرن الثامن عشر حين كانت تقدم ـ بين فصول الاوبرا الجادة وبالتناوب معها ـ اوبرا هزلية خفيفة تتناول شخصيات عادية ومواقف من الحياة اليومية تكتب موسيقاها باسلوب اخف واقل تكلفا ، ومن امثلتها الشهيرة (الخادمة السيدة) لبرجوليزى . . .

ومن الفقرات الشيقة في كتاب بليزانس وصفه لموقف الجمهور في مسرح الاوبرا ، فقد

كانت الاوبرا ملتقى اجتماعيا مريحا جيد الاضاءة يثرثر فيه الحاضرون ويأكلون ويشربون ويقامرون ويغازلون بل ويعقدون فيه الصفقات ، ولم يكن الهدوء والانصات مألوفين الا في الاريات الكبيرة التي يؤديها عظماء المغنين ، ويبهر بها الجمهور الى حد يضطره للسكون وترك مشاغله العادية التي تشغل حيزا كبيرا من امسيته في مسرح الاوبرا . . .

ولكن من هم المغنون العظماء لعصر الغناء الجميل ؟ سيدهش القارىء اذا عرف ان هذه الفئة التي عشقها الجمهور الايطالي كانت فئة خاصة من الرجال (الذين اجريت لهم جراحة في طفولتهم لكي يحافظوا على الاصوات الحادة الصافية) ـ الذين عرفوا باسم Castrati (الطواشي) ، وهم الذين حققوا اعظم امجاد الغناء الجميل في ايطاليا و اسبانيا وانتشروا في مسارح الاوبرا الاوربية كلها تقريبا .

ولهؤلاء الطواشي قصة عجيبة منشؤها ديني ، ذلك ان الكنيسة جرت على تحريم غناء النساء في المجال الديني استنادا لنص للقديس بولس طبق بشكل حرفي ، امتد هذا الحظر الى المسرح وظل حتى مطلع القرن الثامن عشر . وقد عالجت الكنيسة هذا النقص في موسيقاها الكورالية باشراك الصبية في الغناء لان البنين يحافظون على صوتهم الحاد (treble) الى ما قبل البلوغ . غير ان تعقيد الموسيقى الكنسية البوليفونية في اواخر عصر النهضة تطلب اصواتا اقوى من اصوات الصبية ، فكان يقوم بها مغنون رجال يغنون بصوت مستعار falsetto وهو صوت يؤديه بعض الرجال بعد تدريب خاص على تقوية المناطق العليا من اصواتهم وتوسيع نطاقها حتى تشبه اصوات النساء (الطو او سوبرانو) . وظل تدريب هذا الصوت الفالستو مقتصرا على اسبانيا ، وكان المغنون الرجال اصحاب الاصوات الحادة في الكورالات الكنسية الكبرى يأتون من اسبانيا ، ثم ظهرت الطريقة الجراحية للتدخل في ايقاف نمو الرجال للمحافظة على حدة صوت الصبية وقوته ، ولاول مرة دخل الكورال الكنسي اثنان من الطواشي المغنين في ختام القرن السادس عشر (وان لم توافق الكنيسة نفسها مطلقا على تلك العملية الجراحية) .

ويستفيض الكاتب في فصله عن «الكاستراتي» في بحث تاريخي واجتماعي وديني حول تلك العملية الجراحية وتأثيرها على الصوت الغنائي حيث كان الناجحون منهم يحتفظون بحدة اصواتهم وصقالها لفترة اطول من الرجال الطبيعيين، ولم يفت المؤلف ان يلبس الجوانب الانسانية والاجتماعية لهذه الطائفة ، والوضع القانوني لعلاقاتهم الاسرية ، حيث ظهرت حالات نادرة اثيرت فيها شرعية زواجهم ، كما انه تناول علاقاتهم العاطفية والاجتماعية التي تأثرت الى حد كبير بالنجاح والشعبية الباهرة التي حققوها في المجال « الغناء الجميل » في الاوبرا .

وكان هؤلاء المغنون يأتون عادة من بيئات متواضعة وتتولى اسرهم ذاتها اجراء تلك الجراحة لهم سعيا للكسب ، وكانوا يتلقون تعليما موسيقيا جيدا في مدارس خاصة تشمل التأليف الموسيقى والغناء والعزف ، فقد كانت مهمة مغني الاوبرا حينذاك مكملة لمهمة المؤلف ، فهو شريك في الابداع بما كان يرتجله من فقرات وتقاسيم divisions على الهيكل العام الذي يكتبه له المؤلف .

وهكذا تقبل العرف الايطالي مبدأ اداء الرجال (الطبيعيين او غيرهم) **للادوار النسائية** في الاوبرا ، وكان التحيز ضد ظهور النساء على المسرح شديدا في روما بالذات ، واستمر هذا الحظر للنساء حتى القرن الثامن عشر في بعض انحاء ايطاليا ، وهكذا قام الطواشي من المغنين بما كان يجب ان تقوم بغنائه النساء ، سواء في المسرح او الكنيسة .

وقد بلغ بعض هؤلاء المغنين مرتبة من الشهرة والتكريم والنجاح لا نظير لها في اي عصر فمنهم مثلا فارينللي (أو كارلوبروسكي) الذي قضى عشر سنوات يغني كل ليلة للملك فيليب الخامس ملك اسبانيا المريض ، اربع اغان شهيرة ليخفف من وطأة مرضه العصبي، وعندما اعتلى العرش ابنه فيليب السادس صار فارينللي اكبر معاون له في شئون الدولة والسياسة الخارجية ، وكان فوق هذا مغنيا فائق البراعة ،وهناك روايات شيقة عن مباراة بينه وبين عازف على آلة الطرمبيت (آلة نفخ نحاسية) كان يؤدي معه فقرة في احدى اغنياته ، وكان كل منهما يتبارى في ابراز قوة تنفسه وبراعة ابتكاره في الارتجال في فقرة مشتركة بينهما تنتهي بقفلة ، واخيرا بعد ان انهك عازف الطرمبيت واعتقد انه كسب معركته مع فارينللي بالتعادل ، اندفع المغني فورا وبابتسامة عريضة ودون أن يتنفس من جديد، فادى فقرة حافلة بالزخارف والتقاسيم الغنائية المذهلة ، لم يسكته فيها الا التصفيق المدوي، وهذا الوصف وحده يبرز لنا كيف كان «الغناء الجميل» مزيجا من البراعة الموسيقية والرياضية الصوتية العنيفة .

وجدير بالذكر ان فارينللي هذا قد تقلد ارفع وسام تمنحه اسبانيا وصوره مشاهير المصورين في عصره (جون) ، وعندما اختفى من البلاط الاسباني كان ذلك لخلاف بينه وبين فرديناند الثالث على السياسة الخارجية .. والكتاب ينشر تدوينا موسيقيا لاغنية « البلبل » احدى الاغاني الاربع التي ظل فارينللي يغنيها للملك المريض طوال عشر سنوات وهي تقدم مثالا طيبا لنوع النشر من الاغاني التي تقلد اصوات الطيور ، كما انها نموذج ممتاز لمدى السيطرة على التنفس وصعوبة الترميدات والسنكوبات الغنائية التي كان الطواشي عامة يبرعون فيها ، والتي خلدت اسماء عدد كبير منهم ، على راسهم فارينللي ، الذي لعب دورا عظيما في نشر وتقديم الاوبرا في اسبانيا .

وليس كل الطواشي مثل فارينللي نجاحا ومكانة اجتماعية ، فمنهم من تعرضوا لمواقف اجتماعية قاسية ، ومنهم من كان عدوانيا ميالا الشغب حتى على المسرح ، مثل كافاريللي (الذي كتب له هاندل الاغنية البطيئة «لارجو» الشهيرة في اوبرا « سيروس ») ومن مشاهير الطواشي مغني الالطو جايتانو جوادانيللي الذي اشتهر بادائه لدور اورفيو (وهو دور رجل اصبحت تؤديه الان اصوات الالطو النسائية!!) في اوبرا جلوك الشهيرة ، وهي الاوبرا الوحيدة الباقية تقريبا من الاوبرات التي كتبت لمغن من هذا النوع ، ولكنها مع ذلك تمثل اتجاه جلوك الاصلاحي في الاوبرا ، القائم على تجنب الزخرف الغنائي مالم تكن له وظيفة درامية تعبيرية .

ومن مميزات هذا المغني انه ابتدع طريقة غير مألوفة في الغناء حيث كان يبدأ النغمة الطويلة بكل قوة ثم يخفف من قوة الصوت تدريجيا ، حتى تصبح النغمة وكأنها خيط رفيع قادم من بعيد . وهو من افضل ممثلي المدرسة البولونية في تعليم الغناء ، ولا يعيبه الا انه كان شديد الاعتداد بذاته وفنه ، وان كل ماكتبه معاصروه ليحمل على الاعتقاد بانه كان من المع مغني « الغناء الجميل » واكثرهم تفننا .

وهناك مغني السوبرانو باكييروتي الذي غنى في افتتاح مسرح اوبرا لاسكالا عام ١٧٧٨ والذي يعتبر من آخر اهم المغنين الممثلين لقمة ذلك العصر . ويبدو ان هناك خلافا حول حقيقة صوته هل هو سوبرانو (احد الاصوات النسائية) أم كنترالطو اي آلطو (اخفض الاصوات النسائية) ؟ ويشهد الكتاب المعاصرون الذين ينقل منهم المؤلف ، لباكييروتي ، ليس فقط ببراعته الغنائية ولكن بالتأثير الدرامي العميق ، الذي كان يستحوذ على الباب مستمعيه . ومما كتب حول هذا ، فقرة لها دلالتها كتبها عنه لورد اد جكومب في « الذكريات الموسيقية » :

كان صوت باكييروتي صوت سوبرانو متسع النطاق ، مستديرا ممتلئا وعذبا لاقصى حد ، كما كانت قدراته الادائية فائقة ، غير انه كان من الذكاء وحسن الذوق بحيث لم يسع لاستعراضها في مواقف غير ملائمة ، فكان يقتصر على اظهارها في « آريا البراعة Aria d'agilita » في كل اوبرا (وكانت الاوبرات تحتوى دائما على كل نوعيات الاريات لكى تتيح لمغنين اوسع الامكانيات الادائية) وكان يفعل هذا لثقته بان المتعة الغنائية الكبرى والبراعة الحقيقية تكمن في لمس أوتار القلوب وتحريك العواطف ، ولكنه كان موسيقيا عظيم التمكن قادرا . فقد كان يستطيع ان يغنى لاول وهلة at sight كل الاغانى التى تؤديها شخصيات شديدة التباين ، ولم يكن يؤديها بسهولة ودقة الموسيقى المتمكن فحسب ، بل كان يندمج في مشاعر مؤلفها ، ويضفى عليها الروح والحيوية والتعبير المنشود،ولم يكن باكييروتي يغنى اغنية واحدة مرتين بنفس الطريقة ابدا، فقد كان لديه معين لا ينضب من الحليات والكادنزات والقفلات ، وكان فنانا مبرزا في وضع كل منها في الموضع الملائم » .

ويفسر الخلاف بين حقيقة صوت باكييروتي بان منطقة صوت الالطو عند الطواشى كانت ديوانين كاملين (وهذا اوسع من المألوف الان) . ويذكر المؤرخ الانجليزي الموسيقى بيرنى Burney عنه انه كان يؤدى صوت « سى بيمول » العالية او دو العالية وهذا ايضا شيء غير مألوف يوحى بقدرته على الغناء في نطاق يمتد قرابة ثلاثة دراوين (او كنافات) .

ويلمس الكاتب الجوانب الانسانية في شخصية عظماء المغنين فيذكر منهم كرم خلق فارينللى ودماثة باكييروتي وحسن معشره . ولكى يقرب المؤلف القارىء من ذلك العالم الفنانى الساحر ساق عددا كبيرا من الروايات والنوادر للدلالة على التأثير المذهل الذى كان غناء هذه الطائفة من فنانى « الغناء الجميل » يتركه في نفوس الجماهير ، وربما افاض بعض الشيء في هذه الروايات ولكننا نود أن نشير الى حادثة معينة تدل على مدى القدرة التعبيرية لفنانى الغناء الجميل ، وهى قدرات تكاد تغيب عن اذهاننا في العصر الحاضر ، بعد أن تمرسنا بالنظرة الالمانية التى تعتبر افانين الزخارف المرتجلة تزيدا خارجيا لاقيمة له من الناحية التعبيرية .

كان باكييروتي يغنى في روما مشهدا يختتم بكلمات « اننى لبرىء » ، يعقبه فاصل اركسترالى يقود لغناء الاريا ، وعندما انتهى باكييروتي من هذه الكلمات ظل الاركسترا صامتا تماما ، فاستدار نحو قائد الاركسترا متسائلا ، فاذا به يقول وسط دموعه : أننا جميعا نبكى من التأثر .. !

هذه السيطرة العاطفية والتأثير الدرامى « للغناء الجميل » هما اللذان تفتقد التقدير الكافى لهما في عصرنا هذا ، وان كنا قد بدأنا نستعيده في ربع القرن الاخير بفضل احياء مشاهير المغنين المعاصرين لبعض هذه الاوبرات .

وكان آخر حفل ظهر فيه باكييروتي هو افتتاح مسرح لا فينيتشى بالبندقية عام ١٧٩٢ . ومن الضرورى هنا افراد فقرة صغيرة لواحد من عظماء المغنين في هذا العصر هو لويجى ماركيزى Marchesi ومنافسه الشهير كافاريللي ، وهما من نجوم اواخر القرن الثامن عشر .

فقد كتب نفس الكاتب « ادجكومب » عن ماركيزى يقول « كان ماركيزى وقتها (سنة ١٧٨٨) رجلا وسيما جدا وكان بارع الاداء التمثيلى وقدراته الغنائية عظيمة وصوته متسع جدا وان كان يميل لشيء من الكثافة . ونظرا لبراعته في الاداء (للحليات والفقرات والزخارف) فقد كان ميالا للاسراف فيها وكان يمكن ان يكون مثاليا لو انه اقرب للنقاء والبساطة ... »

وهكذا يتبين لنا الاتجاه العام قرب ختام عصر « الغناء الجميل » نحو الافراط التدريجي في الاستعراضات الغنائية الفرتيوزية ، دون ان ترتبط دائما بوظيفة تعبيرية .

وقد امعن الجيل الاخير من الطواشى من امثال كريشنتيني وفيللوتي (وكلاهما توفى في القرن التاسع عشر) في اغراق الغناء الاوبرالى بفيض مبالغ فيه من الحليات والتزاويق ، دون ان يدركوا ان الذوق العام في الاوبرا ، بدأ يتحول على ايدى روسيني وكيروبيني ودونيزتي وبلليني ومايربير ومعاصريهم من المؤلفين الذين لم يرفضوا « الغناء الجميل » ، بل قلدوه ودونوه بدقة في اوبراتهم ليحدوا من تصرف المغنى . ولازالت اوبرات روسيني حافلة بفقرات من الغناء الجميل (كما في حلاق اشبيلية او سندريللا) .

وقد ادى هذا الاسراف في الارتجال والتزويق الى الاسراع بانحدار فن الغناء الجميل وختام عصره . وتدل على هذا فقرة بقلم ستاندال من كتاب « حياة روسيني » : عندما سمع روسيني غناء فيللوتي في اوبراه للمرة الاولى بهر به اعجابا ، وفي البروفة التالية اخذ فيللوتي « يطرز » اللحن ويشمله بطريقة لا تتعارض كثيرا مع اهداف روسيني، وفي البروفة الثالثة وجد روسيني لحنه وقد اغرق تماما في شبكة رقيقة من الزخارف والتوشيات المنمقه ، الى حد عجز معه عن التعرف على موسيقاه ! — ونجح المغنى نجاحا ساحقا عند عرض الاوبرا ، ولكن الاوبرا سقطت تماما ، مما جرح كبرياء المؤلف الشاب، وبناء على هذه التجربة قرر روسيني انه لا مناص **من حماية ابداع المؤلف ، ومن حماية الجمهور ذاته** من مثل هذه الحريات المفرطة للمغنى ، والتي اصبحت الطابع المميز لفن الغناء الاوبرالى في ذلك العصر . وهكذا بدأ روسيني يدون الحليات والزخارف التي يريدها هو في اوبراته ، وتبعه غيره من المؤلفين ، وذلك بعد ان كان فن « الغناء الجميل » قد استنفد كل امكانياته ، بل كاد يقضى على تطور فن الاوبرا ذاته . وهكذا بلغ عصر الغناء الجميل قمته النهائية بعد ان خلق تقاليد صوتية وادائية قائمة واستفاد منها معلمو الغناء الكبار في كل العصور .

ويختتم الكاتب هذا الباب الاول من كتابه بفصل اخير عن بعض المغنيات (بريمادونا) المبكرات : وكلمة بريمادونا (هي المقابل لكلمة بريمو اومو) ومعناها السيدة الاولى وهي لا تطلق الا على مشاهير المغنيات اللواتي يقمن بادوار البطولة .

لم تكن تقاليد المسرح تتقبل ظهور النساء (كما كان الحال عند الاغريق ، وفي المسرح الانجليزى القديم) ولكن تلك التقاليد لم ترفض **اداء الرجال للادوار النسائية .** وفيما بعد تقبلت تقاليد الاوبرا نفسها اداء النساء لادوار الرجال (مثل بعض ادوار الرجال المراهقة في عصرنا هذا ومنها دور « اورفيو » لجلوك ، او دور « كيروبينو » في « اوبرا » زواج فيجارو لموتسارت الخ) .

وعندما ظهرت مغنيات الاوبرا في ايطاليا في القرن الثامن عشر على المسرح كن قد تتلمذن على ايدى الطواشى وتعلمن منهم اسرار الغناء الجميل واكتسبن قدرات صوتية هائلة .

غير ان تاريخ الاوبرا كان دائما حافلا بالمنافسات العنيفة في كل عصر — بين مغنيات الاوبرا ، فكانت اقدم البريمادونات كوتسوني وفاوستينا غريمتين حقيقيتين ، وصل الصراع بينهما الى التماسك بالايدى وشد الشعر على المسرح في لندن سنة ١٧٢٧ عندما انقسم الجمهور بحدة حول مميزات كل منهما ، ولم يكن التنافس بينهما متكافئا . فقد كانت فاوستينا جميلة من اصل طيب وكان صوتها متزو سوبرانو محدود النطاق ولكنها برعت في استخدامه لاداء التقاسيم والترعيدات

والزخارف بدقة ونعومة ، بينما كان غناؤها البطيء « فاترا لا يصل الى القلب » ، وقد احبها المؤلفون ، وتزوجها احدهم : يوهان هاسه Hasse واقاما في درسدن حيث عمل هو مديرا للاوبرا وهي مغنية اولى بها .

اما غريمتها كوتسوني فكان لها صوت سوبرانو على صفاء واتساع بالغين ، (اوكتافين) ، ولكنها لم تكن مليحة او انيقة كما كان اداؤها المسرحي متوسطا .

وقد ظهرت في ختام عصر الغناء الجميل مغنيات اوبراليات اشهرهن كاتالاني Catalani ، ولكن جيلها ظل ينظر الى الوراء . ولم يتاقلم مع فكر وذوق الطبقة المتوسطة الجديدة ، والتي تطور ذوقها الموسيقي بفضل جلوك وفنه الرصين المعبر ، وبفضل اعمال هايدن وموتسارت وبيتهوفن ؛ ولذلك اخذت الهوة تتسع بين ذلك الجيل الاخير من مغنيات « البل كانتو » وبين الجماهير ، واضاف الى حدة هذه الهوة سوء طباع وانحطاط مستوى بعض هؤلاء المغنيات مثل بريجيتا بانتي Banti التي لم تكن تقرأ النوته ، ورغم صوتها الرائع فقد وصف بانه « جاهل وغير مثقف » ، وكتب عنها دابونتي (شاعر اوبرات موتسارت) « هذه المرأة الملعونة التي تخيف بسوء خلقها ، بقدر ما تتمتع بجمال صوتها » .

ولم يعد الغناء في ذلك العصر الختامي « للبل كانتو » حكرا على الايطاليات ، بل ظهرت لاول مرة على مسرح الاوبرا الاوروبية اسماء انجليزية (مسز بللنجتون) وبرتغالية (تردي) والمانية (مارا) ولا شك انهن تمتعن بتقدير اجتماعي كبير تجلى في اللوحة الشهيرة التي رسمها سير يوشوا رينولدز Reynolds المصور الانجليزي ، لمسز بللنجتون ، وهي ترمز القديسة سيسيليا راعية الموسيقى اما انجليكا كاتالاني فقد بلغت قمة من المجد جعلتها تطالب بان تعامل كملكة ، وكثيرا ما كانت تفرش شالها الحريري على الارض وتخطو فوقه ، تاكيدا لسلطانها ومكانتها ... وكان صوتها قويا بشكل غير عادي بل ومجهد للمستمع ، وحافظت على قدراتها الغنائية الى سن الخمسين ، ولكنها لم تتاقلم مطلقا مع موسيقى موتسارت وكانت تشعر بان مصاحباته الاركسترالية في الاوبرا تزعجها ولا تترك لها مجالها الكافي ـ وعندما انتهت كاتالاني وجيلها انتهى معهد عصر « الغناء الجميل » . وقبل ان نسدل الستار على هذا القسم من الكتاب نقف برهة لنتامل معا الحصيلة الحرفية الفنية الكبيرة التي حققها ذلك العصر في تربية الاصوات الغنائية الجبارة والابداع بقدرات المغنين الادائية الى كل هذه البراعة .

ومن اعظم معلمي الغناء في كل العصور فنان اسباني هو مانويل جارسيا المغني الشهير (١٧٧٥ ـ ١٨٣٢) الذي عايش تطور ظهور الرجال (الطبيعيين) في ادوار البطولة امام « البريمادونات » اذ كان اول تينور يغني دور (الكونت) في « حلاق اشبيلية » لروسيني ـ كما ادى في اواخر حياته دورا مختلفا هو « دون جيوفاني » في اوبرا موتسارت ، رغم انه دور باريتون (وكثيرا ما تغير نوع الصوت نحو الاخفض بتقدم السن) .

غير ان القيمة الكبرى لجارسيا هي تراثه التعليمي الفذ الذي تجلى في ابنائه الثلاثة : ماريا ماليبران Malibran النجمة التي تركت وراءها شهرة مدوية ، وبولين فياردو Viardot التي تربعت على عرش الغناء في اوروبا ، ثم ابنه مانويل ، رائد الاوبرا الايطالية في امريكا ، وهكذا عاش هذا المعلم والفنان سنوات التحول من الغناء الجميل الى الغناء « المعبر » .

•••

عصر الأوبرا الفخمة :

كان مؤلف الكتاب موفقا فى تقسيمة الكتاب الى بابين رئيسيين ، ربط كلا منهما بأسلوب وفكر متميز في الاوبرا ، يكاد يكون نقيض الآخر : عصر الغناء الجميل وعصر الاوبرا الفخمة Grand Opera ، وافرد للأول ثلث صفحات الكتاب، بينما خص الثانى ببقية الصفحات ، مختتما اياه بمعجم مختصر للمصطلحات الاوبرالية الواردة فى الكتاب . والمؤلف موفق في هـذا التقسيم لان العصر الثاني قد شهد تطورات كبرى حولت فن الاوبرا من « حفل غنائي يؤدى بالملابس على المسرح » الى « دراما موسيقية » ، ليس المغنى الا واحدا من عناصرها المتعددة ، يأتمر بأمر المؤلف الموسيقى (وينوب عنه فى ذلك قائد الاركسترا) ، شأنه شأن سائر العناصر **الموسيقية** (الغنائية والكوالية والاركسترالية) **والدرامية** (الديكور والاضاءة والاخراج الخ) . وقد تشعبت اتجاهات هذا التطور وتداخلت فى هذا العصر الثاني تشعبا كان يتطلب من المؤلف عناية خاصة بعرض وتحليل الخلفية التاريخية والاجتماعية والجمالية ، عرضا لا يقل تعمقا عن عرضه لخلفية مغنى الاوبرا فى العصر الأول . غير انه مما يؤخذ على المؤلف انه لم يعن عناية كافية بتقديم تلك الخلفية التاريخية لكى يعين قارئه علىمتابعةالتطورات الكبيرة التى لحقت فن الاوبرا ، بدءا مـن اصلاحات جلوك Gluck وموتسارت ، حتى « واقعية » المؤلفين الايطاليين في القرن العشرين (بوتشينى وماسكانى وليونكافالو .. الخ) .

وربما كان عذر المؤلف فى ذلك ان العصر الثانى حافل بالاوبرات الشهيرة الواسعة التداول والتى تعتبر الريبرتوار الاساسي لكل دور الاوبرا في انحاء العالم اليوم ، أو ربما غلبه حبه لموضوعه الرئيسى وانبهاره بالمغنين العظماء ، فركز اغلب اهتمامه عليهم (ولعل له بعض العذر لان منهم حقيقة شخصيات باهرة فنيا وانسانيا) ، بينما انحسرت الخلفية التاريخية الى مكانة ثانوية اضعفت بعض الشىء من قيمة الباب الثانى من الكتاب على ما فيه من معلومات غزيرة وشيقة .

فالمؤلف مثلا لم يوضح للقارىء تتابع التطورات التى مر بها فن الاوبرا منذ تحوله على يدى موتسارت الى الموضوعات الانسانية القريبة من الحياة والتى تلمس مشاعر المشاهد ، او كيف حقق موتسارت تطورا ثوريا فى مسار الاوبرا بمزجه البارع بين الشخصيات الهزلية والدراميةفىبناء مسرحى واحد في اوبراته (مستفيدا من تجربة الأوبرا الهزلية) ، بينما ظهر الاركسترا والكورال عنده وعند جلوك ، كقوتين موسيقيتين جديدتين لهما وظيفتهما التعبيرية . وقد كانت هذه الاصلاحات تمهيدا لمرحلة ظهور الاوبرا الفخمة التى تزعمها مايربير Meyerbeer وهى التى تستغل عناصر موسيقية وكوراليه على نطاق واسع (حيث تغنى الاوبرا كلها من البداية للنهاية) وعناصر مسرحية وراقصة (باليه) فخمة ومبهرة ، كما تغنى بالموضوعات الغريبة وغير الاوروبية (مثل الافريقية واليهودية لمايربير).وقد كانت الاوبرا الفخمة ذاتها مرحلة ظهرت بعدها الدراما الموسيقية لفاجنر ، كرد فعل وعودة لأهداف الكاميرات واهداف الأوبرا الاولى ، من تغليب الصدق الدرامى وتسخير كل العناصر الموسيقية والمسرحية لخدمته ، والقضاء على تفتيت الاوبرا الى عدد من النمر الغنائية والكورالية. وكان اتجاه فاجنر للدراما الموسيقية ومن قبله فيبر ومارشنر وكلهم المان بداية ظهور مد جديد يمثل الفكر والنظرة الالمانية فى الاوبرا ، وهى التى يمكن اعتبارها النقيض الكامل للاوبرا الايطالية القديمة ، او حتى الايطالية المعاصرة لها في القرن التاسع عشر بما فى ذلك اوبرات فيردى ، كما ان تلك النظرة الالمانية تمثل اختلافا جماليا كبيرا مع اسلوب مايربير

وغيره من مؤلفي الاوبرات الفخمة التي كانت تقدم في باريس بنجاح جماهيري واسع .

ولقد كان هذا التحول الالماني بفلسفته وجماليات الاوبرا وبفن الغناء الاوبرالي حافزا لظهور طراز جديد من المغنين والمغنيات الفاجنريين ، ثم جاءت المدرسة الواقعية في الاوبرا الايطالية (فيريزمو Verismo) في اواخر القرن الماضي وفي مطالع القرن العشرين واستطاعت ان تستعيد اهتمام العالم الموسيقي بالاوبرا الايطالية وخاصة روائعها التي كتبها بوتشيني Puccini ولسكاني وليونكافالو وغيرهم .

من هذا العرض الموجز يتبين ان فن الاوبرا قد دار دورة كاملة ، ثورة اهتمام المغنين علامة والجماهير بهم الى مجالات جديدة وتطلبت منهم كفاءات جديدة ، ولكن الدورة الكاملة لم تحظ من مؤلف الكتاب بشرح تاريخي الخلفية التي تألق فيها عظماء المغنين في القرن التاسع عشر ، وخاصة اذا قارنا عرضه لتيارات عصر الاوبرا الفخمة بعرضه لعصر الغناء الجميل ، فقد وفي العصر الاول حقه من التحليل وعرض الخلفية التاريخية والاجتماعية له باستفاضة متميزة ، لا تجد لها نظيرا متكافئا في القسم الثاني . ولعل عذره في ذلك ان الاسر العظيمة اعظم واكثر بكثير مما كانت في العصر الاول ، وان التيارات والمذاهب الفنية متعددة ومتداخلة زمنيا بشكل يصعب معه عرضها بتسلسل ودقة في حيز محدود ولذلك لم يكتمل الاطار التاريخي والجمالي للمغنين في الباب الثاني من الكتاب ، رغم قربهم من عصرنا وادائهم لنفس اوبرات الريبرتوار الحية الواسعة التداول اليوم .

وقد ادى هذا العرض المبسط للاطار الاجتماعي والتاريخي لهذا العصر في الكتابة الى حشد الباب الثاني بجمهرة من الشخصيات اللامعة ؛ لاشك ان المؤلف اجهد نفسه في سبيل انتخابها،تناولها المؤلف تناولا بيوجرافيا تفصيليا في بعض الحالات وعاما في الحالات الاخرى ، ولذلك اتخذ القسم الثاني من الكتاب صورة اقرب الى قاموس او دائرة معارف للمغنين العظماء ، منه الى عرض مكتمل المغنين العظماء وفنهم الاوبرالي بشتى مذاهبهم وتياراتهم ورغم ذلك فهي دائرة معارف فيها من التشويق والاثارة ما يمتع القارىء ويأخذ بيده الى ذلك العالم الباهر ، عالم مغني الاوبرا ، بصراعاتهم وكفاحهم الفني وانجازاتهم وامجادهم وعلاقاتهم الانسانية وهمومهم ثم مرارة الانحدار وقسوة الابتعاد عن الاضواء . . .

ويستطيع القارىء ان يستشف من ثنايا عرضه لمميزات عظماء المغنين اهم المؤشرات الدالة على تطور اساليب فن المغنين العظماء وخاصة في القرن التاسع عشر ، ظل المفهوم الجديد للدراما كهدف محوري لفن الاوبرا، المانيا كان او ايطاليا ـ وماعكسه هذا المفهوم على القيم الغنائية والموسيقية من تطورات هامة سنتناول فيما يلي عرض الكتاب لها بالتحليل وهي : **العلاقة الجديدة بين البراعة الغنائية والقدرة على الاداء المسرحي ، اتساع رقعة مصادر المغنين العظماء** (من خارج ايطاليا ثم من خارج اوروبا)، **تعدد تقسيمات الاصوات الغنائية وتقسيمها داخليا الى نوعيات جديدة** تفي بالمتطلبات الفنية الجديدة ، **ظهور طراز من الاصوات الفاجنرية قادر على الاداء الغنائي « الثقيل » والاسلوب الملحمي ، متوسط عمر المغني والمغنية على المسرح ، المكانة الاجتماعية والثقافية الرفيعة التي تمتع بها مغنو الاوبرا العظام** (نساء ورجالا) ، **قضية الاوبرا واللغة ومشكلة الترجمة في الاوبرا .**

العلاقة بين الغناء والاداء المسرحي :

من ابرز القيم الجديدة التي فرضت نفسها على مغني الاوبرا في عصر « الاوبرا الفخمة »

قيمة **التعبير الدرامي** كبعد جديد يضاف الى امكانيات الفنى الاوبرالى ليساند ويكمل براعة الغناء ويرتفع بالاوبرا الى المكانة الدرامية الحقيقية التى كان ينشدها لها منشئوها الاوائل . والامثلة على مدى اندماج بعض مشاهير المغنين فى ذلك العصر فى ادوارهم ، لحد التفاني ، امثلة عديدة لا حصر لها من ابرزها جوديتا باستا Pasta التى بلغ بها الاندماج فى دورها واستحواذه على كل طاقاتها ان اغمى عليها بعد انتهائها من اداء دور « نينا » (لبايزييللو) سنة ١٨٢٤ . ومثال ذلك ايضا ماريا ماليبران تلك المغنية التى لمعت في سماء الاوبرا كشهاب ساطع ، ثم ماتت فى ريعان شبابها وهى في الثامنة والعشرين ، وكانت قد ارهقت نفسها بالاستجابة للجمهور الذى طالبها باعادة جزء ختامى كانت تغنيه فى مانشستر (وهى ناقهة من مرض سابق) بعد ان كانت قد بلغت فيها شدة الاعياء فى المرة الاولى ، وكانت تعلم ان اعادته ستقتلها ، كما قالت لقائد الاركسترا عندئذ ، ولكنها نزلت على رغبة جمهورها ، ثم مرضت وتوفيت بعد ذلك بايام قلائل . وهناك امثلة كبرى فى الاندماج الكامل فى تجسيد شخصيات الاوبرا ، مثال ذلك فليلمينا شرودير – دفريان Schroeder-Devrientt التي ادت دور ليونورا في اوبرا « فيديليو » لبتهوفن وهى فى الثامنة عشرة ، وكان اداؤها بالغ العمق الى حد كان له اثره فى تشكيل فكر فاجنر في الاوبرا ، بعد ان سمعها تؤدى هذا الدور ، او المغنية الالمانية هنريتا سونتاج Sontag وهى صاحبة صوت سوبرانو خفيف مرن (كولوراتورا) ولكنها كانت قادرة على اداء ادوار لهـا ثقلها الدرامي ، وليست مجرد الاستعراض الغنائى الاكروباتى الذى اصبح البعض يتخيلون ، فى عصرنا ، انه غناء الكولوراتور الحقيقى ، وهى التى ادت دور السوبرانو في العرض الاول لسيمفونية بتهوفن الكورالية التاسعة (على شعر شيللر) وامثلة هذا الطراز الجديد من المغنيات اللاتى يجمعن بين القدرات التمثيلية والغنائية الفائقة متعددة ولا مجال لحصرها ، وان كانت هناك اسماء احتلت مكانه خاصة فى تاريخ الغناء مثل ايما كالفيه Calvé التى اشتهرت بدور اوفيليا وكارمن – ومارى جاردين التى قامت ببطولة اوبرا « بلياس ومليزاند » لديبوسى وهى من المغنيات الاسكتلنديات القلائل اللاتى تركن بصمتهن على الادوار الكبرى فى الاوبرا في مستهل هذا القرن ومعاصرتها الامريكية جيرالدين فارار Farrar ، فقد كانت لدى ثلاثتهن قدرات فذة على بث الحياة فى شخصيات متوسطة القيمة الموسيقية بفضل الاداء البالغ الصدق والحضور المسرحى الآسر .

وعلى العكس فهناك اسماء بلغت اعلى قمم المجد ولكنها لم تبلغه بفضل الموهبة الدرامية او الحضور المسرحى بل بمجرد البراعة الصوتية . ومن هؤلاء نيللى ميلبا Melba ، والمغنية الاسترالية التى اطلق عليها لقب « البريمادونا المطلقة » Assolute ، وكانت معبودة الجماهير رغم برود ادائها المسرحى ، ومنهم كذلك ، الى حد ما ، اشهر مغنى التينور في اوائل هذا القرن على الاطلاق والمغنى الاسطورة الذى يكاد يصبح اسمه علما على جمال صوت التينور : انريكو كاروزو ، فقد كان بطبيعته الايطالية الجنوبية مازحا يفضل الادوار الخفيفة ذات الطابع الهزلى ، لذلك تفوق كثيرا فى اكسير الحب (دونيزيتى) وما الى ذلك .

الاصوات الفاجنرية : والحديث عن الجمع بين التعبير الدرامى والقدرات الغنائية يقود حتما للحديث عن طراز خاص من مغنى التينور والسوبرانو الذين ظهروا وصقلوا خصيصا لاداء الادوار الفاجنرية الملحمية الكبيرة ، بما تفرضه من قدرات جسمانية وصوتية وموسيقية وروحية اعلى بكثير من كل ماعرفته الاوبرا من قبل . ومن هؤلاء لودفيج شنور Schnorr التينور الالمانى الشاب الذى

تفانى فى خدمة موسيقى فاجنر حتى الموت . ويقال انه قد قتله الاجهاد من التدريبات المتصلة والعروض المتتالية طوال الشهور الثلاثة التى سبقت عرض اوبرا « تريستان وايزولده » للمرة الاولى فى ميونيخ عام ١٨٦٥ . وقد مات فى التاسعة والعشرين بعد أن ارسى قواعد غناء التينور « البطولى » الفاجنرى لكل من جاءوا بعده .

ومن المغنيين الفاجنريين المشاهير كذلك ليلى ليمان Lehmann التى ادت أهم الادوار النسائية في اوبرا ثلاثية « خاتم النيلونج » وكيرستين فلاجستاد Flagstad السويدية المعاصرة ، التى تعتبر اعظم مغنيات فاجنر فى عصرنا الحاضر . وقد شاركها هذه المكانة من الرجال لوريتز ملكيور Melchior بفضل القدرات التعبيرية والدرامية العميقة لهما ، فضلا من القدرات الصوتية الهائلة والقادرة على مواجهة النسيج الاركسترالى الدسم والمتشابك لاوبرات فاجنر ، واسلوب تلحينها « المتصل » ورنين الاركسترا فاجنر الضخم الذى بلغت فيه آلات النفخ النحاسية اكبر تكوين عرفه التلحين الاركسترالى للاوبرا.

اتساع مصادر المغنين العظماء :

هناك حقيقة بارزة فى النصف الثانى من الكتاب وهى دولية مشاهير المغنين ، فقد كان الاصل فى المغنين العظماء أن تنجبهم ايطاليا باعتبارها موطن الاوبرا الاول ، وظل الامر كذلك حتى القرن الثامن عشر حين اخرجت اسبانيا والمانيا بعض الاسماء اللامعة. غير أن عصر الاوبرا الفخمة ، بما حققه من ارتفاع ملحوظ فى حرفيات الغناء المسرحى وما حققه فيه فن الاوبرا من ذيوع وشعبية قد فتح آفاقا جديدة امام الاصوات الجميلة من شتى انحاء أوروبا ، فظهرت اسماء لامعة لمغنين عظماء من بلاد اوروبية لم يكن لها قبل ذلك دور في الغناء : منها جينى لند Lind السويدية، وهى التى تعرض المؤلف لترجمتها فى الفصل السادس الذى اعطاه عنوانا شيقا: « البلابل » ثم جاءت بعدها فلاجستاد . وعندما تقبل الامريكيون فن الاوبرا اخرجت الولايات المتحدة مغنيات شهيرات من أمثال ليلى نورديكا Nordica التى ابدعت فى دور « ايزولده » لفاجنر . كانت تغنى في نفس الوقت أدوار الكولوراتورا الخفيفة مثل مينيون، ومن امريكا لمعت كذلك جيرالدين فارار ـ كما تالقت فى العصر الحاضر المغنية الزنجية مارايان آندرسون Anderson نجمة اوبرا المتروبوليتان بنيويورك ـ وحتى بولندا اسهمت بتصيب مرموق بمغنى التينور العظيم جان دى ريزك De Rezke (١٨٥٠ ـ ١٩٢٥) الذى خلف التينور المعروف ماريو فى جمعه بين الوسامة وكرم المحتد والسلاسة الهائلة فى الصوت وخاصة النغمات الحادة (وهو مشهور كذلك بأخوية وكلاهما من المغنين المتازين وهم أول اسرة من المغنين الرجال) . ويعتبره الكثيرون علما على العصر الذهبى للغناء، باتقانه اداء ادوار البطولة المتنوعة ومن استراليا جاءت لاوروبا نيللى ميلبا Melba لتحتل عرش الاوبرا لفترة طويلة رغم أنها بدات تدرس الغناء فى سن متقدمة عن المعتاد (ستة وعشرين عاما) ولكنها تعلمت على استاذة قديرة هى ماتيلده ماركيزى ، وكان برنارد شو Shaw معجبا بصوتها « الفضى » والدقة المطلقة فيطبقاته، كما حضر الحفل الختامى الذى غنت فيه قبل اعتزالها (وانفجرت وسطه باكية . . . !)

أما روسيا فقد اخرجت مغنيا من طراز فريد فى نوعه ونادر في صوته وهو مغنى الباص فيودور شاليابين Schaliapin (١٨٧٣ ـ ١٩٣٨) وقد ذكره بليزانتس مع كاتان فى الفصل الاخير ، من الكتاب بعنوان « بعض السادة المتفردين » وقد كان صوته من طراز يجمع بين الباريتون والباص فهو

قادر على ان يهدر كالرعد او يغني بعذوبة ، فنان فريد في ادائه المسرحي الاخاذ ومتمكن في التنكر (المكياج) شديد الاهتمام «بالكلمة» والنطق ، وقد سجل لنفسه مجدا تاريخيا بتجسيده المؤثر للشخصية الرئيسية في اوبرا « بوريس جودونوف» لمواطنه المؤلف القومي موسورسكي Moussourgsky ،
وقد اسمع الاغاني الروسية لمواطنيه لاوروبا كلها ، عندما كان يؤديها ضمن برامج حفلات الريسيتال ، الى جانب الاغاني الفنية (غير المسرحية) اي الليدر ، « لشوبرت وشومان» اما فرنسا فليس لها في هذا المجال اسهام كبير اللهم الا بمغنى باص شهير اسمه موريل Maurel وهكذا اثبت القرن الماضي خصوبة هائلة وتوسعا كبيرا في مصادر الاصوات الاوبرالية العظيمة .

تعدد نوعيات الاصوات الاوبرالية :

تناولنا في بداية عرضنا للكتاب انواع الاصوات الغنائية الثلاثة للنساء والرجال ، ولكننا تعرضنا بعد ذلك لمسميات جديدة ظهرت خلال عصر الاوبرا الفخمة للدلالة على فروع اكثر في اصوات الرجال والنساء على السواء ـ فذكرنا السوبرانو « الدرامي » وهو طراز من السوبرانو الرخيم المستدير القادر على معالجة الادوار ذات الطابع الدرامي مثل « عايدة » « وليونورا » في تروفاتوري لفيردي ثم برز نوع سوبرانو آخر يعرف بالغنائي (ليريك lyric) ثم الصوت الاخف وهو « الكولوراتورا » . وهكذا تشعب صوت السوبرانو وحده الى ثلاثة نوعيات مختلفة اخذت تنفصل تدريجيا في عصرنا الحاضر ، انفصالا كان له اثره السلبي على انتشار المغنى ونجاحه . وجدير بالذكر ان النوعيات الثلاثة لصوت السوبرانو تشترك كلها تقريبا في نفس المنطقة الصوتية ولكنها تختلف في الطابع المميز لكل منها . وقد كان المفروض في المغنية حتى منتصف القرن الماضي ان تكون قادرة على اداء الغناء « الدرامي » والعذب «ليريك» والخفيف « الكولوراتورا» في نفس الوقت ، وقد اجتمعت كل هذه التكوينات لشهيرات المغنيات من امثال باستا وماليبران وجريزي وسونتاج وليندداغ ، ولذلك كن يؤدين اوبرات روسيني ودونيزيتي وبلليني وبايربير ، وهي تجمع بين الغناء المنمق الفني بالحليات الخفيفة والصعبة (كولوراتورا) (المتوارثة من عصر « الغناء الجميل ») وبين المواقف الدرامية . ومن حسن الحظ ان ظل هذا النوع مستمرا بعد ذلك في اوبرات « لوتشيا دي لاميرمور » (على قصة والتر سكوت) « واكسير الحب » ـ ثم « دون باسكوالي » « ونورما » « والسائرة في النوم» La Sonnambula من اوبرات بلليني ودونيزيتي ، غير ان هذا الطراز من الاوبرات التي تتطلب تنوع قدرات المغنية لم يتطور بعد ذلك الجيل . وبدأت نوعيات السوبرانو تستقل الى حد ما بالادوار الملائمة لكل منها ، وان كان يحدث احيانا تغيير في طبقة الصوت او اللحن في المناطق المنخفضة فيه او اتجاه عام نحو الطبقات الاخفض في الصوت مع تقدم السن .

اما اصوات الرجال فقد تعرضت لتطور ملموس وهو تقسيم صوت التينور (احد اصوات الرجال) لفروع داخلية ، وقد حدث هذا التطور استجابة لمتطلبات جديدة فرضها الاسلوب الرومانسي بصفة عامة ، ربما ارتبط به من كثافة النسيج الهارموني وفخامة الاركسترا ، مما اسفر عن ظهور نوع من اصوات التينور عرفت بالتينور **« الدرامي »** وهو صوت قادر على الغناء لطبقات اعلى وبرنين اقوى،ولذلك يطلق عليه كذلك الصوت المختلط voix mixte .

ثم توسع فاجنر ، بصفة خاصة ، في مطالبة مغني اوبراته بكفاءات صوتية ولغوية وجسمانية جديدة ، حيث كان على مغني شخصيات عالم « الفالهالا » الاسطوري ان

يؤدوا ادوارهم باصوات درامية قوية ورنانة وان يغنوا باسلوب قريب من الالقاء declamation ومن هنا ظهر صوت « التينور البطولي » Heldentenor .

والى جانب هذا النوع ظهر كذلك التينور المسمى lirico spinto وهو صوت عذب (غنائي) درب كذلك على الغناء الدرامي القوي . ويدل عرض الكتاب لهذه التعريفات لانواع الاصوات الغنائية على مدى تطور حرفية وتعليم الغناء ، الى حد اصبح معه متوسط السن المألوفة لظهور المغنين الناشئين على خشبة مسرح الاوبرا : السادسة عشر والسابعة عشرة للرجال والنساء على السواء. ولم تكن هذه البداية المبكرة تضر بالصوت . اما قمة نضوج الصوت فهي بين العشرين والثلاثين وغالبا ما تعتزل المغنيات الغناء قرب الخمسين . اما الرجال فبعد ذلك ، وان كانت هناك حالات شاذة مثل ادلينا باتي التي بدات تغني في السابعة واستمرت حتى الواحدة والسبعين ! وحالة اخرى فريدة وهي عودة هنرييتا سونتاج للمسرح بعد عشرين عاما من اعتزاله (وقد تركته مرغمة بحكم رسمي بعد زواجها من نبيل (هو الكونت روسي) ، ولما اضطرت للعودة الى الغناء لاسباب مالية غنت اثنتين من الاوبرات في يوم واحد) .

المكانة الاجتماعية والثقافية للمغنين :

سواء كانت الاوبرات التي تتردد في عواصم اوروبا وامريكا : ايطالية او المانية او غيرها ، فقد كان العصر الذهبي لمغني الاوبرا هو عصر الاوبرا الفخمة ، الذي بلغ فيه المغنون العظماء مكانة اجتماعية ليس لها نظير بالنسبة لاي فن من الفنون الاخرى .

فقد كانت مغنيات الاوبرا الشهيرات يتمتعن باقصى مظاهر التكريم والثراء وعبادة الجماهير ، وكن يتحركن في بيئات الكتاب والادباء والمثقفين والنبلاء ، تحيطهم هالة مضيئة من التمجيد والولاء وقد تمكن بليزانتس من رسم صورة حية لمظاهر هذه المكانة الفريدة ، في مواضع عديدة من كتابه ومما يلفت القارىء ان فرسان الكلمة وادباء القرن الماضي كانوا من اشد المعجبين بالمغنيات فهذا **تورجنيف** الذي ظل على علاقة عاطفية مع بولين فيارد ، وامتدت اربعين عاما وقد عبر عن طبيعة هذه العلاقة في كتابه « شهر في الريف » وعندما غادرت هـ . سونتاج لندن سنة ١٨٢٨ قدم لها سير والتر سكوت Scott هدية عبارة عن البوم جمع لها فيه توقيعات المعجبين بفنها (من اثنين من الدوقات وسبعة وعشرين لوردا ، وثمانية وسبعين ايرل ، ومائة وستين من الحاصلين على لقب « سير » ، واربعة وثلاثين موسيقيا وتسعة وخمسين كاتبا . . . الخ) .

وقد وصل الامر بعشاق فنها ان سافروا خصيصا الى ليبزيج ليصادروا ويحرقوا كتيبا يقال ان الناقد رلستاب قد هاجم فيه فنها بل وشهر من دعاه للمبارزة !!

ويبدو ان الشعراء والكتاب كانوا اكثر انجذابا لمغنيات الاوبرا من غيرهم من الفنانين فقد كان هانس كريستيان اندرسون من عشاق « البلبل » السويدية جيني ليند .

ولعل كل هذا المجد الذي كان يتمتع به مغنو الاوبرا في القرن الماضي ـ بالاضافة الى سحر المسرح ذاته ـ هو الذي جعل من اللحظة الاليمة ، لحظة الاعتزال ، ماساة انسانية للمغني يشق على نفسه تقبلها ، وكثيرا ما تردد المغنون في الاعتزال أو عاودوا الكرة عدة مرات .

قضية اللغة في الاوبرا :

اللغة الايطالية بطبيعتها من اكثر اللغات ملاءمة للغناء الاوبرالي ، لان حروف المد فيها لها من الاستدارة ما يتفق مع مقاييس الغناء

الجيد ، ولكن الغناء باللغة الالمانية قد شكل أمام مؤلفى الاوبرا الالمانية فى القرن التاسع عشر (مثل فيبر ومارشنر وفاجنر وريتشارد شتراوس) عقبة كبيرة وهى عقبة لم تنجح الاجيال السابقةمن المؤلفين الالمان فى مواجهتها، لذلك لحن جلوك اوبرائه بالايطالية (اورفيو)، كما لحن موتسارت بعض أوبرائه (مثل زواج فيجارو ودون جوفانى) بالايطالية . كما كانت الاوبرات الايطالية تترجم اللغة الالمانية لتؤدى على مسارح الاوبرا الالمانية ، ولكن هذا الحل لم يكن موفقا لها بالنسبة للجمهور ولا المغنين ، ولذلك عنى شيخ الرومانسيين الالمان ، ريتشارد فاجنر ، بكتابة اوبرائه (وهو الذى كان يكتب بنفسه نصها الشعرى) بلغة المانية شاعرية قديمة . وكان تلحينه الموسيقى للنص شديد الارتباط باللغة ذاتها ،وبمقاطعها وموسيقاها الخاصة .

ومن هنا كان فاجنر يبذل جهدا مضاعفا فى التدريبات السابقة لتقديم اوبرائه ، لكى يضمن لها اقصى الدقة فى النطق ، والاداء شبه الالقائى ، الذى يشكل عنصرا هاما فى اسلوبه الغنائى المتميز ، والذى اصبح فرعا قائما بذاته تقريبا من فنون الغناء الاوبرالى . ومثل هذه المشكلة واجهتالمؤلفين الفرنسيين كذلك، وقد حقق جورج بيزيه فيها تقدما كبيرا فى تلحين اوبرا « كارمن » بالفرنسية ثم جاء بعده ديبوسى .

كادنزا ختامية :

تعود الفكرة المسيطرة على كتابات بليزانتس للظهور فى الفصل الختامى لكتابه (كما برزت فى المقدمة) وهو الفصل الذى اسماه : « كادنزا » ، حيث يقدم للقارىء فى هذه الصفحات خلاصة مركزة للمشاكل التى تحف بالمغنين فى عصرنا الحاضر وكنا قد اشرنا فى مستهل هذا العرض لبعض هذه المشاكل ، وخاصة ما يتصل منها بالعلاقة بين المؤلف الموسيقى والمغنى ، كواحد من فنانى الاداء الذين يتولون الوساطة بينه وبين جمهوره ، واشرنا الى انعكاس هذا على نجاح الاثنين وفاعليتهما على السواء : المؤلف والمؤدى . ويرى الكاتب ان عليهما ان يستنبطا صيغة جديدة للتعاون الفعال .

ومن أهم النقاط التى أثارها الكتاب هنا طبيعة « الريبرتورا » السائد الان فهو محدود باوبرات فيردى وبوتشينى وموتسارت وفاجنر وشتراوس وغيرها من الاوبرات الواسعة الانتشار .

وهكذا يجد المغنى نفسه مضطرا لتكرار ادواره من مسرح لاخر ومن مدينة لاخرى وعندما يصل الى افضل اداء وتعبير فيها ، يجد نفسه محدود التصرف تماما بل ومهددا بالجمود ، رغم ارتفاع المستوى الغنائى فى عصرنا عما كان عن ذى قبل — ولكن تاثير هذا الارتفاع اصبح محدودا بحكم الالتزام باسلوب شبه موحد ومعترف به فى الاداء .

كما ان الارتفاع الهائل فى ايامنا هذه فى مستوى التسجيلات الصوتية، قد وضع المغنى فى منافسة خطيرة مع ذاته !! فالجمهور يعرفه ويقدره من خلال الاسطوانات والتسجيلات التى يشذ بها مهندسو الصوت بعناية فائقة من كل الشوائب او الهنات ، فتخرج للمستمع فى افضل صورة . . . وعلى المغنى المسكين الذى يقفز من طائرة لاخرى ويعبر القارات معرضا صوته لاجواء شديدة التباين ، تنفيذا لتعاقداته على مسارحها — عليه ان يرقى دائما الى المستوى الذى عرفه به جمهوره من خلال الاسطوانات .. كما يشير كذلك الى الارهاق العصبى والنفسى ، والذى يتكبده المغنون فى جلسات التسجيل الصوتية المرهقة ورغم امكانات المسرح والراديو والتلفزيون وحفلات الريسيتال ، فلا شك ان مجال مغنى الاوبرا ليس من الاتساع والغنى بمثل مجال العازف .

لم يمضي المؤلف من هذا الى الازمة الكبرى التي تشغله دائما الا وهي : **الصراع بين الموسيقى الجادة** (وفن الغناء الاوبرالي من اشدها جدية تبعا لهذا المفهوم) **وبين الموسيقى الدارجة الخفيفة** popular music بكل نوعياتها ، فهو يؤكد ان مغني الاوبرا يعيشون اليوم منعزلين عن تيارات الموسيقى الدارجة ، بينما كانت اوبرات روسيني ودونيزيتي وبلليني الخ فيما مضى تعد هي نفسها الموسيقى الدارجة لذلك العصر ، وكان المغني يستطيع ان يقدمها دون وجل ، وهو مطمئن لتفاعله مع الجماهير العريضة من خلال الفن الذي يقدمه لها .

اما الان فان الموقف قد تغير ، لان جماهير القرن العشرين تجد غذائها الموسيقى اليومي وفنونها الدارجة المحبوبة عند مغنين من طراز مختلف تماما ومن خلال فنون موسيقية ليست بصلة للموسيقى الجادة او الرفيعة كما تسمى احيانا ، فالجماهير في عصرنا تلتف حول ابطال غناء البوب والجاز والروك ـ مثل فرانك سيناترا والبيتلز والفيس بريسلي ـ اما الاوبرا ونجومها فهم ينتمون الى عالم آخر هو العالم الخاص لعشاق الموسيقى .

ويزيد الامر تعقيدا ان عشاق الموسيقى في هذا العصر قد وقعوا هم انفسهم تحت تأثير النظرة الالمانية التي تعتبر الموسيقى السيمفونية اكثر احتراما واهمية من الاوبرا ـ وهكذا يضيق مجال مغني الاوبرا وتنكمش دائرة انتشارهم في هذا العصر ، رغم انه قد شهد اوسع وسائل الاعلام انتشارا وافعلها في التأثير الجماهيري .

ويرى بليزانتس ان ماريا كالاس وجون سوزرلاند ، ومن اهتموا باحياء اوبرات قديمة من اوبرات « البل كانتو » ، قد وجدن الحل الصحيح لاثارة حماس الجماهير المعاصرة واجتذابها نحو فن مغني الاوبرا . وقد اثمر هذا الاتجاه في نشر التذوق الجديد « للغناء الجميل » في ربع القرن الماضي ، وهو كسب يجب على مغني الاوبرا ان يحرصوا عليه وينموه ، فهو يسمح بتنويع الريبرتوار ، ويخرج بهم من الدائرة المغلقة التي يدورون فيها بالاوبرات المحبوبة من اعمال فيردي وبوتشيني وموتسارت وفاجنر وشتراوس وبيزيه وماسكاني وتشيليا Cilea الخ .

والمقارنة بين العازف الموسيقى والمغني في مجال الموسيقى الجادة تدل على ان اتساع الريبرتوار وتنوع المذاهب التي يقدمها العازفون في حفلات الريسيتال تفتح لهم مجالات جديدة حتى لا يتعرضوا لرتابة تكرار الاعمال المعروفة وحدها ، ولذلك فان انجح العازفين هم الذين يقدمون اعمالا قديمة وينشرونها في حفلاتهم فيكسبون بذلك لفنهم وجمهورهم والموسيقى رقعة اوسع وانتشارا اكبر .

ولكي تتم عملية احياء الاعمال الغنائية القديمة على نطاق علمي سليم فان هذا يتطلب خبرات علمية وتاريخية « موزيكولوجية » واسعة ، حتى يقوم هذا الاحياء للاوبرات القديمة المندثرة ، على اساس دقيق وسليم ، بحيث يخدم الهدف الحقيقي ، هدف استعادة مكان المغنين العظماء في قلوب الجماهير العريضة .

* * *

الموسيقى
بين علم النفس وعلم اللغة





آمال مختار

تتناول الدراسة الحالية بالمناقشة والتحليل كتابين حديثي الظهور * في ميدان البحث العلمي الموسيقي من منظورين مختلفين احدهما **المنظور السيكولوجي** وثانيهما **المنظور اللغوي** ، وهما بهذا ينتميان الى تراث عظيم له رواده ومؤسسوه الذين سعوا الى تناول الموسيقى تناولا علميا مستفيدين في جميع الاحوال بالتقدم الهائل الذي تحرزه العلوم الانسانية والاجتماعية .

وهذا اللون من البحوث العلمية الموسيقية يحتاج الى نمط جديد من «التقسيم العمل العلمي» فلا يكفي فيه ان يكون الباحث مبرزا في مجال احد هذه العلوم الانسانية ـ كعلم النفس او علم اللغة موضوع دراستنا الراهنة ـ بينما تحتل الموسيقى جزءا هامشيا من حياته ، او تكون من نوع « نشاط وقت الفراغ » عنده ، كما لا يكفي فيه ايضا ان يكون هذا الباحث موهوبا في ميدان الموسيقى بينما تعد الاهتمامات العلمية الاجتماعية عنده من نوع « القراءات الخارجية » ، ان الباحث في هذا المجال لابد ان يكون على قدر عال من المهارة والمرانة والتدريب في الميدانين معا .

— Davies, B. J., The Psychology of Music, London : Hutchinson, 1978.

— Bernstein, L., The Unanswered Question. Cambridge : Harvard University Press, 1976.

وهذا ما نلاحظه بادىء ذى بدء من الكتابين موضوع هذه الدراسة ، فمؤلف كتاب سيكولوجية الموسيقى The Psychology of Music هو **الدكتور جون بوث ديفز** John Booth Davies احد المتخصصين فى علم النفس كما انه احد الموهوبين فى موسيقى الجاز ، حصل على دكتوراه الفلسفة من جامعة درام ببريطانيا عام ١٩٦٩ فى موضوع القدرة الموسيقية، وفى نفس الوقت استمر فى ممارسة نشاطه الموسيقى فى عزف البيانو والترومبيت فى اندية موسيقى الجاز فى شمال شرق بريطانيا وعلى الرغم من انه بعد أن اصبح استاذا جامعيا متفرغا ازداد اهتمامه بعلم النفس الاجتماعى ، الا ان اهتمامه بالموسيقى ظل مستمرا فهو عضو فى كثير من فرق الجاز الناجحة التى ظهرت فى التلفزيون الاسكتلندى وعزفت للاذاعة البريطانية وفى كثير من الاندية المختلفة فى جميع انحاء بريطانيا .

اما مؤلف الكتاب الثانى الذى يدور حول التحليل اللغوى للموسيقى وعنوانه The Unanswered Question. فهو غنى عن التعريف ، انه **ليونارد برنشتين** Leonard Bernstein واحد من اعظم موسيقيى العصر الذى نعيش فيه ،وابتكاراته الموسيقية موضع تقدير الملايين وخاصة فى الولايات المتحدة الامريكية ـ الى جوانب ابتكاراته الادبية التى جعلته يشغل كرسى استاذية الشعر بجامعة هارفارد ـ الذى يشبهه بالعرش فقد احتلته قائمة طويلة من العباقرة ـ وفى جميع الاحوال ظل برنشتين متميزا كقائد اوركسترا وعازف بيانو ومؤلف موسيقى ومقدم ناجح للبرامج التليفزيونية فى الولايات المتحدة وله كتب ثلاثة اخرى حصل احدها على جائزة كريستوفر Christopher وعنوانه : The Joy of Music بالاضافة الى كتابه الهام The Infinite Varity of Music

والى هذا الحد ينتهى التشابه بين المؤلفين وتبدأ اوجه الخلاف فى تناول الموضوع نتيجة لاختلاف جوانب الاهتمام عند كل منهما ، وسوف نركز فى هذه الدراسة على هذه الجوانب مع الاشارة ـ اذا تطلب الامر ـ الى ما يمكن ان نلاحظه من جوانب اتفاق .

لماذا التحليل العلمى للموسيقى ؟

الدراسة السيكولوجية للموسيقى ليست جديدة على الميدان ، فهى تعود بأصولها الى الاهتمامات المبكرة للعالم الامريكى **كارل سيشور** C. Seashore منذ بداية القرن الحالى ، ويعد كتاب ديفيز حلقة فى سلسلة متصلة من المؤلفات والبحوث لقائمة كبيرة من المؤلفين والباحثين تشمل الى جانب سيشور **كوالواسر مورسيل ، شوين ، هفنر ، فالنتاين ريفيز ، ونج ، لندين ، تبلوف ، بنتلى جوردون شوتر ، وكاتبة هذه الدراسة .**

ويصدر التحليل السيكولوجى للموسيقى فى صميمه من نظرة المتخصص فى علم النفس الى الموسيقى (مع مراعاة قاعدة تقسيم العمل التى اشرنا اليها) وليس العكس ، اى انه ليس هو نظرة المتخصص فى الموسيقى الى علم النفس ولهذا فهو اكثر علمية من اتجاه « النقد الفنى » او « فلسفة الجماليات » .

---

(١) حصلة المؤلفة على دكتوراه الفلسفة Ph. D من جامعة لندن عام ١٩٦٨ فى موضوع القدرة الموسيقية قبل ديفيز مؤلف الكتاب الحالى الذى حصل على درجته من جامعة درام البريطانية ايضا عام ١٩٦٩ . وموضوع دكتوراه المؤلفة هو :

— Sadek, A. A. M., Factor-Analytic Study of Musical Abilities. Ph.D Thesis, University of London 1968.

الا أن هذه النظرة العلمية للموسيقى لم تحظ بقبول عام لدى الموسيقيين ، واذا كانت هذه هي احدى المشكلات التى اشار اليها ديفيز (ص ١٥) والتى لا زالت لها آثار فى الغرب ، فهى اكثر وضوحا فى كلياتنا ومعاهدنا الموسيقية حيث الاهتمام بالتناول العلمى للموسيقى ، ومنه التناول السيكولوجى ، لا زال مجهولا او مستبعدا او مرفوضا او موضعا للهجوم والتجريح .

والسبب الجوهرى فى هذا ما اكتسبته الموسيقى ــ كغيرها من الفنون ــ من خصائص صوفية او ميتافيزيقية ، ونتيجة لهذا ساد الاتجاه الرافض لاى تحليل للنشاط الموسيقى وخاصة اذا كان هذا التحليل يؤدى الى « تدنيس المقدسات » عن طريق استخدام نفس الطريقة التى تستخدم فى تحليل الانشطة الانسانية الاخرى من المستوى الادنى ، وهذه الصفة الصوفية او الميتافيزيقية تعد امتدادا لما يسمى « الهوة الثقافية » والتى تمتد بجذورها الى الرباط التاريخى بين الموسيقى والدين منذ اقدم العصور .

واكثر طرق التحليل استخداما هى تلك التى تعتمد على المنهج التجريبى او الامبريقى وادقها المنهج التجريبى . وبالطبع لهذا المنهج مشكلاته ، قد يكون اهمها التكلف وضيق نطاق النتائج ويضرب ديفيز مثلا على ذلك بالتجارب التى اجريت على التوافق والتنافر والتى استخدمت تآلفات Chords منفصلة مستقلة عن السياق الموسيقى ، والتجارب التى تحاول تطبيق نظرية المعلومات فى ميدان الموسيقى والتى يتم فيها اختيار متتالية Sequence من النغمات عشوائيا من سلم كبير معين ويفترض فيها انها متتالية موسيقية عشوائية . الا ان هذا لا يقلل من شان المنهج التجريبى ، لان نتائج هذه البحوث قد تكون لها قيمتها فى ذاتها ، فهى تثبت « ما ليس بالموسيقى » فهارمونية التآلف المتوافق وما يحدثه التنافر من الم ليست علاقات ثابتة وانما هى متغيرة تبعا للسياق الموسيقى والثقافة الموسيقية وتأكد هذا خاصة فى الدراسات المتحررة من السياق Context free

الا أن من النتائج الهامة للدراسة العلمية للموسيقى ــ فى الغرب خاصة ضعف الاعتقاد الذى ظل سائدا حول اسس نظرية الموسيقى الغربية ، وزيادة الاعتراف من ان الصور الموسيقية الاخرى التى لا تلتزم بهذه الاسس ليست بالضرورة اقل شانا . ولعلنا نذكر هذا التمييز الشهير فى مؤلفات تاريخ الموسيقى بين الموسيقى الغربية والموسيقى « البدائية » الذى وصفت به كل انواع الموسيقى التى تخرج على قواعد الموسيقى الغربية ، وهو تعبير يتضمن حكما تفضيليا لانواع الموسيقى خلاصته ان الموسيقى الغربية « هى وجهة التطور » ، وهو حكم يكاد يكون متضمنا فى جميع انواع المعارف التى يصدرها الغرب الحديث » .

وقد نشا هذا الاعتقاد فى الماضى على اساس افتراض ان النظرية الموسيقية كما يعرفها الغربيون ــ لها اساس فيزيائى ثابت ، وبالتالى فان قوانين الهارمونى والكونتربوينت والفوج وغيرها هى قوانين حقيقية تعتمد على القوانين الفيزيائية فى جوهرها . ولو كان هذا صحيحا فانه يدعم النظرية الموسيقية ، وبالتالى يصبح اى نموذج للهارمونى السىء او الكونتربوينت غير الصحيح ليس مجرد خروج على قاعدة اعتباطية وانما خرق لقوانين « الطبيعة » الا ان هذا القول ليس صحيحا بل ليس هناك ما يبرره ، فمن الطريف ان قصة تطور ونمو الموسيقى هى بايجاز خروج مستمر ومنتظم على القواعد اكثر منها التزام بها .

ويقودنا هذا الى القول بان مايسمى القوانين الموسيقية « ليست قوانين بالمعنى الفيزيائى (كقانون الجاذبية) وانما هى من نوع التقاليد» التى اتفق عليها الموسيقيون (ومنها قوانين

الهارموني) او هي من نوع «القواعد» المبتكرة وهذا الوصف لا يقلل من شأنها او قيمتها لانها تحدد النطاق الذي يتم فيه العمل الفني وتيسر حدوث ظواهر معينة مثل الانحراف الجمالي واثبات او دحض توقع معين ، والخروج المقصود على القواعد الاحداث اثر جمالي ، وهذه جميعا ــ وغيرها ــ مسائل لها اهمية من وجهة نظر المعرفة الموسيقية . انها ــ باختصار ــ قواعد اللعبة ، بدونها تنشأ حالة من الفوضى لتحكم فيها المصادفة وحدها ، وبايجاز اكثر نقول ، انه اذا فقدت اللعبة قواعدها تفقد معناها بل لا تكون . والفن كذلك ــ بدون قواعده و « تقاليده » يتلاشى، فلا فن بدون قدر من الضبط او التحكم .

والاهتمام الاعظم لسيكولوجية الموسيقى هو دراسة العلاقة بين قواعد الموسيقى التي اشرنا اليها وقوانين السلوك . وبهذا يصبح مجال البحث واسع النطاق ممتد الآفاق . وله تضميناته النظرية الاكاديمية والعملية التطبيقية ، سواء في المجالات التقليدية للبحث في هذا الميدان مثل ادراك النغمات وطبيعة القدرة الموسيقية وقياسها ، والجوانب الانفعالية والوجدانية للموسيقى ، او في الاهتمامات الجديدة المتزايدة حول استخدامات الموسيقى في الصناعة الحديثة ، ولتطبيقات سيكولوجية الموسيقى في العلاج وظهور ما يسمى العلاج الموسيقى Music Therapy وفي التربية وظهور ما يمكن ان يسمى علم النفس التربوي الموسيقى Musical Educational Psychology

هذا من التحليل السيكولوجي للموسيقى، فماذا عن **التحليل اللغوي لها** ؟ التحليل اللغوي للموسيقى هو الصيحة الاكثر حداثة وعصرية ويكاد يكون برنشتين في كتابه موضع اهتمامنا الحالي هو الأوحد في هذا الميدان . ويذكر الرجل (ص ٥) ان بداية اهتمامه بهذا الميدان ترجع الى عام ١٩٣٧ حين طلب منه استاذه **ديفيد برال** D. Prall استاذ فلسفة الجماليات بجامعة هارفارد ــ حينئذ ــ ان يحلل مقطوعة موسيقية لارون كوبلاند Aaron Cop land عنوانها تنويعات على البيانو (شكل رقم (١) وسرعان ما اكتشف برنشتين ان النغمات الاربع التي تكون اصل المؤلف كله يمكن ان تكون على نحو آخر حين تزيح النغمة الرابعة او كتافا الى اعلى .

نموذج موسيقى (١)



ومع بعض الجهد اكتشف الرجل ما يأتي:

(١) ان هذه النغمات الاربع اذا رتبت ترتيبا آخر تؤلف موضوع الفوج من مقام دوديز الصغير لباخ في عمله الشهير Well-Tempered Clavichord الكتاب الاول

(٢) ان هذه النغمات الاربع اذا طرا عليه تغير في المقام Transposition مع تكرار النغمة الاولى فانها تحدث التنويعات Variations التي نجدها في مقطوعة Octet لسترافنسكى

(٣) اذا رتبت هذه النغمات ترتيبا آخر بمقام آخر على انها الشعار المبدئي في اللحمة الاسبانية Spanish Rhapsody لرافيل .

(٤) توجد نفس النغمات الاربع في بعض الموسيقى الهندية التي درسها برنشتين . هذه الاكتشافات المبكرة قادت المؤلف المطيع الى البحث عن السبب العميق ، والاولى لان تكون هذه الأبنية المستقلة التي تتالف من نفس النغمات الاربع هي جوهر الاعمال الموسيقية المختلفة لهؤلاء المؤلفين الموسيقيين المختلفين .

يقول **برنشتين** « من ذلك الحين سيطرت على فكرة وجود اجرومية موسيقية فطرية عالمية » (ص ٧) الا ان هذا المفهوم ظل هلامى التحديد الا من الكليشيه الشائع : الموسيقى هي اللغة العالمية للانسان .

ثم اتيح للمؤلف ان يقرأ باستيعاب وعمق شديدين ما كتب في ميدان اللغويات الجديدة التي ظهرت في السنوات الاخيرة ، فوجد فيها افكارا مشابهة لافكاره المبكرة عن وجود قواعد عالمية للنحو والصرف تحدد كلام الانسان .

وقاده هذا الى أن يتابع من جديد افكاره الحدسية السابقة . واصبح السؤال الهام الذي يسعى للاجابة عليه هو : هل يمكن من خلال ايجاد المشابهات بين الموسيقى واللغة ان نتأكد من صحة او زيف الشعار القديم «الموسيقى لغة» ؟ واكثر هذه المشابهات اهمية البحث في الموسيقى عن نظير لما يسميه تشومسكى « التمكن النحوى الفطرى » . Innate grammatical competence

بحيث يمكن ان يظهر ما يسمى علم لغويات الموسيقى Musico-Linguistics على نمط علم اللغويات النفسى (سيكولوجية اللغة ، Psycho-Linguestics او علم اللغويات الاجتماعى Socio-Linguestics وفي هذا لابد من دراسة الموسيقى (كاللغة) من الوجهة الفونولوجية (الصوتية) Phonology ومن الوجهة الاعرابية (البنيوية) Syntax ومن الوجهة السيمانتية (الدلالة او المعنى) Semantics وفي هذه النواحي الثلاث يبذل برنشتين جهدا عظيما غير مسبوق يجعله بحق رائد مجال التحليل اللغوى للموسيقى او علم اللغويات الموسيقى . ويبدو لنا انه مع نمو هذا العلم الجديد وتقدمه يمكن ان تنشأ رابطة بين المجالات الثلاثة موضوع دراستنا الحالية وهى : الموسيقى واللغة وعلم النفس فيظهر ما يمكن ان نسميه علم النفس اللغوى الموسيقى Musical Psycholinguestics

المادة الموسيقية الخام :

يتفق كل من علم النفس الموسيقى ــ كما يعرضه ديفيز على صورة حديثة ــ وعلم اللغويات الموسيقى ــ كما يقترحه برنشتين ، في ان دراسة الصوت هى نقطة البداية في كل منهما بدرجات من التشابه والاختلاف في النتائج التى يتوصلان اليها .

---

(٢) يقصد تشومسكي بذلك وجود « ملكة » للغة موهوبة فطريا للانسان ولها صفة العمومية .

ففي علم النفس الموسيقي تكون البداية محاولة التمييز بين الاصوات الموسيقية والاصوات « غير الموسيقية » التي توصف في علم النفس التجريبي بانها من نوع «الضوضاء» او « الضجيج » او « التشويش » Noise الا ان هذا التمييز يكاد يكون نسبيا ويعتمد في ذلك على استجابات المستمع وقصد المؤلف ويتضح هذا من ابسط وافضل تعريف للضوضاء قدمه رودا في كتابه الطريف « الضوضاء » والمجتمع (٣) بانها صوت مزعج وغير مرغوب فيه «وهو تعريف يتضمن التفسير الفردي حين يصف البعض موسيقى البوب بانها ضوضاء ، او يطلق البعض الآخر نفس الوصف على الموسيقى الكلاسيكية . الا ان ما يسمى موسيقى او ضوضاء هو في جوهره انماط من الصوت .

والصوت لا يوجد في عالم الواقع وانما الذي يوجد هو الاهتزاز Vibration والصوت هو الناتج النهائي الذاتي للاهتزاز حين يرتبط بميكانيزم الأذن . ومعنى ذلك ان الصوت لا يوجد الا اذا سمعناه . والموسيقى ـ كنمط للصوت ـ لا توجد الا في اذن المستمع .

ولا يتسع المقام لتفصيل الخصائص الفيزيائية للصوت الموسيقي ، ويمكن للقارىء العربي المهتم الرجوع الى مصدر آخر (٤) . وحسبنا ان نشير بايجاز الى ما يأتي :

(١) انتقال الاهتزازات خلال الهواء يسمى احيانا الموجات الصوتية Waves الا انه ليس ادق التعبيرات عن طبيعة الصوت ، ولا ينطبق الا على ما يسمى النغمة النقية Pure tone (او الموجة الجيبية Sine Wave في الفيزياء الرياضية) وهي النغمة التي تؤدي فيها الطاقة الى انتاج تردد فردي (٥) Single Freguency

(٢) النغمات ليست على هذا النقاء او تلك البساطة ففيها تتوزع الطاقة على عدد من المكونات المختلفة تسمى عادة التوافقيات (الهارمونيات) Harmonics او الجزيئيات Partials وهي بهذا تكون مركبة وتتألف من عدد من النغمات البسيطة تسمى فيزيائيا الطور Phase والذي تؤدي من الوجهة النفسية الى الاحساس بطابع الصوت او نوعياته Tone quality او Timbre

(٣) تدلنا الخبرة الذاتية على ان هذه النغمات المركبة قد تكون من درجات او طبقات صوتية Pitch مختلفة حيث نسمع بعض النغمات احد او اغلظ من الاخرى مما يؤدي الى التمييز بينهما وهذا الاحساس بالدرجة هو دالة لتردد الصوت الذي نسمعه . كما يوجد بعد آخر هو سعة الصوت amplitude والذي تؤدي الفروق فيه الى فروق في الشدة intensity ثم الاحساس بفروق في العلو Loudness

(٤) معظم الاصوات التي نسمعها في حياتنا اليومية ـ ومنها اصوات الموسيقى ليست من هذا النوع البسيط فهي اصوات مركبة من عدد من الاصوات البسيطة تصدر متآنية فالآلات الموسيقية مثلا تنتج اصواتا متميزة لانها تنتج نغمات مركبة لها بنية فريدة مميزة .

---

(٣) Rodda, M, Noise and Society. Edinburgh : Oliver & Boyd. 1967.

(٤) آمال احمد صادق : الاسس النفسية للموسيقى ـ مكتبة الانجلو المصرية (تحت الطبع)

(٥) التردد Frequency هو سرعة الاهتزاز ويعبر عنه عادة بعدد الدورات في الثانية CPS او الهرتز Hentz او وحدة الذبذبة في الثانية وتختصر هكذا HZ .

(٥) الاحساس بالدرجةالصوتية الحقيقية Pitch (الذى هو فى جوهره احساس ذاتى بالتردد) التى تنتجها هذه الآلات يتم ادراكه عادة على انه دالة « للنغمة الاصلية Fundametnal » . وهذه النغمة الاصلية هى عادة احد مكونات النغمة المركبة والذى توجه اليه معظم الطاقة ، وعادة ما يكون اكثر النغمات المنتجة انخفاضا .

(٦) النغمات الاخرى التى توجد بالاضافة الى النغمة الاصلية هى التى تسمى التوافقيات (الهارمونيات) والجزيئيات ، كما اشرنا والمفهومان غير مترادفين رغم شيوع استعمالهما على هذا النحو . فاى مكون من مكونات الصوت ـ ومنها النغمة الاصلية ـ يعد جزيئيا . فاما الهارمونى (او التوافق) فهو نوع من الجزيئيات يحدث عند اى تردد ويعد مضاعفا كاملا للنغمة الاصلية ولكنه لا يشملها.

(٧) وهكذا يمكن ان توصف النغمةالمركبة بانها عدد من الجزيئيات ، او بانها نغمةاصلية وعدد من الهارمونيات وفى الحالة الاخيرة يصبح الهارمونى الاول هو على وجه الدقة الجزيء الثانى.

وفى ضوء هذه الخصائص الفيزيائيةللصوت يلخص ديفيز (ص ٣٤) الفروق الجوهرية بين الموسيقى والضوضاء فى ضوء نتائج علم النفس التجريبى الحديث كما يلى :

(١) اذا كان الحد الاقصى لادراك الصوت يمتد بالنسبة لمعظم الافراد بين ١٦٠٠٠ ، ٢٠٠٠٠ هرتز فان الصوت الموسيقى لا يصل الى هذا الحد . فتردد النغمة العليا فى البيانو مثلا (٤ اوكتافات اعلى من دو الوسطى) يصل الى ٤١٨٦ هرتز بل ان احكام الافراد من الموسيقيين وغيرهم تصبح غير ثابتة عندما يصل تردد الصوت الى ٥٠٠٠ هرتز (٦) .

(٢) بالنسبة للنغمات الدنيا فى البيانو فانها تكون فى المنطقة التى يصعب فيها ادراك الدرجات الصوتية او تمييز الاصوات Pitch discrimination وتوجد بعض الصعوبات المنهجية فى تحديد التردد الذى يتوقف عنده المثير الدورى عن ان تكون له درجة صوتية ويصبح سلسلة من المثيرات المنفصلة . وقد حدد جتمان Guttman وزملاؤه الحد الادنى لادراك الدرجةالصوتية ب ١٩ هرتز ، بينما يكون هذا الحد فىالموسيقى (النغمة الدنيا فى البيانو) ب $\frac{1}{2}$ ٢٧ هرتز . وهكذا تختلف الموسيقى عن الضوضاء فىمدى الترددات سواء بالنسبة للحد الاقصى او الحد الادنى .

(٣) تختلف الموسيقى عن الضوضاء فى ان الترددات فى الاصوات الموسيقية هى من الوجهة النظرية منفصلة ولها مواضع محددة بمعنى انها تشمل فقط نغمات السلم الموسيقى (٧) . اما الضوضاء فتشمل اى ترددات فى اى نقطة من مقياس متصل .

(٤) تختار الترددات فىالاصوات الموسيقية على نحو يسمح باحداث آثار معينة مثل التوافق Consonance والتنافر dissonance اما فى حالة الضوضاء فلا توجد قيود جمالية من اى نوع ، فهى عشوائية اتفاقية بحتة .

---

(٦) راجع فى هذا نتائج :

Attencave, F. and Olson, R. K. Pitch as a medium :: A new approach to Psychological scaling Am. J. Psychol. 1, 1971, 84, 147-165.

(٧) بالطبع قد تنحرف النغمات الموسيقية عن نغمات السلم لاسباب جمالية او بمحض المصادفة الا انه فى جميع الاحوال تكون لنغمات السلم مواضع دقيقة محددة .

(٥) تتمايز الموسيقى والضوضاء عند الحد الاعلى من سعة الموجة الصوتية (او العلو والشدة الذاتيتين) والذى يسمى العتبة القصوى لشدة الصوت او عتبة الالم (وهو ما يزيد على ١٣٠ ديسبل) (٨) فالمفترض عادة ان سعة الصوت الموسيقى لا تقترب من عتبة الالم هذه بينما تصل اليها الضوضاء ، بل قد تتعداها .

والسؤال الهام الذى يطرحه دبفيز بعد ذلك هو انه اذا كانت الخصائص الفيزيائية للصوت والتى تشمل التردد والسعة (الحدة) والتعقد (الطور) ـ وهى جميعا ابعاد فيزيائية موضوعية ـ تحدث احساسات ذاتية (او عمليات نفسية) بدرجة الصوت Pitch وشدته Loudness ونوعيته timbre او Tone quality فهل تتطابق العمليات النفسية مع العمليات الفيزيائية ؟ وهو سؤال قديم تمتد جذوره الى بدايات البحوث السيكوفيزيائية فى القرن الماضى ، والتى اكدت منذ نشأتها المبكرة انه لا توجد علاقة تطابق كاملة بين المثيرات (العالم الفيزيائى) والاحساسات او الاستجابات (العالم النفسى) فالعلاقة بينهما علاقة مركبة صيغت رياضيا بطرق مختلفة ابتداء من **فبر** و **فختر** حتى **ستيفنس** . ونحن فى حاجة الى مزيد من البحوث فى كلياتنا ومعاهدنا الموسيقية موجهة نفسيا لاختبار صحة النتائج التى توصل اليها علماء السيكوفيزياء سواء بالنسبة للاصوات كما تصدر فى قاعات المعمل او بالنسبة النغمات المركبة كما تحدثها الآلات الموسيقية وخاصة فيما يتصل بتفاعل الخصائص الفيزيائية معا فى اى موقف استجابة ، سواء كانت هذه الاستجابة تميزا للدرجة او الشدة او النوعية ، وكذلك آثار السياق الموسيقى وآثار الابنية الهارمونية المختلفة فى هذه الاستجابات .

واذا كان التحليل الفيزيائى للصوت يمثل المادة الموسيقية الخام من وجهة نظر اصحاب سيكولوجية الموسيقى ، فماذا عن اصحاب التحليل اللغوى للموسيقى وخاصة برنشتين؟

يرى برنشتين ايضا ان الفونولوجيا ، او علم الاصوات ، والذى يتناول الصوت نفسه هو ايضا المادة الخام الذى يتألف منها النطق Utterance سواء كان لفظيا او موسيقيا .

والبحث فى الفونولوجيا يسعى الى الوصول الى ما يسميه علماء اللغة المحدثون «العموميات الاساسية Substantive Universals واهمها الفونيمات Phonemes (٩) وهى مشتركة فى جميع اللغات وتنشأ طبيعيا عن البيئة الفسيولوجية لاعضاء الكلام فى الانسان (الفم ، الحلق ، الانف ، الخ) والتى يستطيع اى انسان سوى ان يصدرها فى اى لغة . وقد يتحول المقطع الى شبه كلمة Photo-word او Morpheme ثم تنشأ الكلمات . ويرى علماء الاتيمولوجيا ـ وهم الذين يهتمون بدراسة اصول الكلمات وتاريخها etymology ان الكلام الانسانى له اصول مشتركة ، وفى راى برنشتين (ص ١٥) ان هذا الكلام حين تصبح له صبغة الفعالية قد ينتج الموسيقى او اذا شئنا الدقة فى الغناء . فالمورفيم قد يصبح موسيقيا ـ نوعا من الدرجة الصوتية .

---

(٨) الديسبل Decibel هو وحده قياس شدة الصوت

(٩) الفونيمه هى احدى وحدات الكلام الصغرى التى تساعد على تمييز نطق لفظة ما من نطق لفظه اخرى مثل (ذ) فى ذاب ، (ب) فى باب ، فهما فونيمتان مختلفتان . ويمكن للقارىء المهتم الرجوع الى فصل سيكولوجيه اللغه ، فى كتاب : آفاق جديدة فى علم النفس (تحرير ب . م . فوس ترجمة فؤاد ابو حطب القاهرة ، عالم الكتب ١٩٧٢)

٢ جـ



٢ ب



٢ أ



وحيتما يقارن **برنشتين** بين الموسيقى واللغة يجد في الموسيقى ميزة فريدة فيها عمومية في صميم بنيتها هي السلسلة الهارمونية Harmonicseries او النغمة التوافقية Over-tone التي هي في جوهرها ظاهرة صوتية كما بينها أصحاب سيكلوجية الموسيقى واشرنا اليها ايضا . وتوجد اربع نغمات توافقية مختلفة هي بالترتيب السلمي دو C، مي Eg، صول G ونوع من لا A (وهي امالا او سي بيمول) او بالترتيب الموسيقي دو ، صول مي ونوع من لا ، وهو الترتيب الذي يظهر في السلسلة التوافقية . وهذه عمومية يصبو اليها علماء اللغة ولكن لا يوجد لها نظائر متاحة عندهم . والواقع اننا كلما صعدنا في السلاسل الهارمونية ازدادت العموميات التي لا تقبل الجدل في الظهور . فالنغمة التوافقية التالية هي ري D وبها نحصل على خمس نغمات مختلفة تؤلف السلم البنتاتوني Pentatonic scale وهو سلم عام في مختلف الثقافات .

ويشبه برنشتين ان النغمة الأساسية في الموسيقى يمكن ان تشبه المورفيم اللغوي وان النغمات التوافقية تشبه الكلمات ، ونتيجة لذلك يمكن ان يتشابه التمكن النحوي الفطري عند تشومسكي والتمكن النحوي الموسيقي الفطري . ويوجد في الوقت الحاضر خمس سلالم بنتاتونية مختلفة اعتمادا على القرار Tonic وبالاضافة الى ذلك فان اضافة نغمات جديدة للمجموعة عادة تؤدي الى السلالم المؤلفة من ست نغمات او خمس نغمات وتشمل المقامات modes اليونانية والسلالم القوية الدياتونية Dialonic وتشمل الكبرى Major والصغرى Minor وكذلك النغمات الاثنتى عشرة التي تؤلف باسمى السلم الملون او الكروماتي Choromatic

الا ان النغمات الاثنتي عشرة لا تستغرق جميع احتمالات السلسلة الهارمونية فالحدود القصوى للسلسلة تستمر بحيث تعطينا مسافات اصغر من انصاف النغمات التي تؤلف السلم الكروماتي ، ومن هذه المسافات ارباع النغمات ، او اخماس ... الخ . وهذه جميعا تزيد من خصوبة مجالات التجريب والبحث الالكتروني ، بالاضافة الى ما يسمى النغمات المصغرة Microtones والتي تمثل جزءا هاما في معظم الموسيقى الشرقية ، وهكذا تصبح جميع انواع الموسيقى كاللغة ذات اصل مشترك في الظاهرة العامة للسلسلة الهارمونية وفي هذا برهان على ان الموسيقى كاللغة — ذات اصل واحد Monogenetic ثم تطورت الى « الالسنة » الموسيقية المختلفة . ويضرب برونشتين امثلة من تاريخ الموسيقى في اطار ما يسميه التحكم النغمي Tonal Control بالرغم من كل صور التحويل المقامي Modulation هذا التحكم النغمي الذي وصل الى درجة عالية من الاكتمال واتخذ صورته الترميزية عند جوهان سباستيان باخ J. S. Bach الذي استطاع بعبقريته الفذة ان يوازن بين الكروماتية Chromatism والدياتونية Diatonism وهما قطبان

متساويان فى القوة ومتضاربان فى الاتجاه ، وظل هذا التوازن سمة عصر كامل فى تاريخ الموسيقى ـ طوله اكثر من قرن والذى يعرف بالعصر الذهبى .

ولم تشهد هذه الفترة تغيرات ملحوظة باستثناء ظهور اسلوب عصر الروكوكو وظهور السوناتا على يد اقطاب من امثال كارل فيليب ايمانويل باخ C. P. E. Bach هايدن Hyden موتسارت Mozart وبتهوفن Bethoven نفسه الا ان هذه التغيرات دخلت فى باب التغيرات البنيوية Syntacite والسيمانتية Symantic منها فى مجال الفينولوجيا وعموما نقول ان اعظم اسهامات برنشتين انه فى تحليله للجوانب الفينولوجية لكل من اللغة والموسيقى بحثا عن المشابهات بين العموميات الطبيعية فى كل منهما توصل الى هذه العمومية الطبيعية الاساسية وهى السلاسل الهارمونية والتى تعد المادة الموسيقية الخام من وجهة نظر التحليل اللغوى .

وهنا ينشأ لدينا سؤال (هل يمكن الربط بين هذه السلاسل الهارمونية كعموميات لغوية موسيقية طبيعية وبين الخصائص السيكوفيزيائية للصوت الموسيقى كما تناولناها آنفا ؟ انه سؤال مفتوح للباحثين فى الميدان الجديد الذى نقترحه وهو علم النفس اللغوى الموسيقى .

العمليات المعرفية الموسيقية :

يمكن ان نضيف بعض ما تناوله ديفيز وبرنشتين فى كتابيهما موضع هذه الدراسة تحت هذا العنوان . والعمليات المعرفية Cognitive Processes مفهوم حديث وعلى درجة من الاتساع والشمول بحيث قد يستوعب السلوك الانسانى من أبسط مستوياته كالاحساس الى أشدها تركيبا وتعقدا ، كالتفكير وسلوك حل المشكلة (١٠) .

(١) الادراك الزمنى فى الموسيقى :

الخاصية الحاسمة التى تميز الموسيقى عن غيرها من الفنون البصرية خاصيتها الزمنية Temporal بينما تتميز الفنون الاخرى جميعا بخصائصها المكانية Spatial واذا كانت القدرة المكانية والادراك المكانى قد شغلا الباحثين فى علم النفس لاجيال متتابعة فان القدرة الزمنية والادراك الزمنى لم يحتلا نفس المكانة ، لسوء الحظ ، باستثناءات قليلة قد يكون اهمها بحوث العالم الفرنسى فريز Fraisse (١١) ثم اهتمامات بعض علماء النفس التجريبيين المحدثين ، بل لا نكاد نجد تحليلا تجريبيا لسيكولوجية الادراك الزمنى فى المؤلفات الكلاسيكية عن سيكولوجية الموسيقى ابتداء من كتاب سيشور C. Seashore حتى كتاب لندين R. Lundin وهو آخر الكتب العامة التى ظهرت قبل كتاب ديفيز الاخير .

ولذلك فان من أهم الاسهامات التى يقدمها **كتاب ديفيز** تناوله للادراك الزمنى الموسيقى فى اطار نتائج علم النفس التجريبى الحديث ، وهو بهذا يثير مشكلات متعددة متجددة لمزيد من البحث العلمى فى هذا الميدان ولهذا يخصص المؤلف فصلين بعناوين « زمنية » ، فالفصل الثالث عنوانه « الحاضر الموسيقى The Musical Present والفصل الرابع

(١٠) راجع فى هذا : سيد احمد عثمان ، فؤاد ابوحطب . التفكير ، دراسات نفسية (الطبعة الثانية) مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٨ ، وخاصة الفصل الثانى وعنوانه العمليات المعرفية .

(١١) فى كتابه الشهير الذى نقل الى اللغة الانجليزية عام ١٩٦٤ بعنوان
Fraisse, P., The Psychology of time. London : Eyre & Spottis woode, 1964.

عنوانه « احداث الماضي Events of the past وهما مجالان خصيبان لمشكلات البحث وخاصة بعد ان اصبحت الموسيقى مجالا لبحوث الدراسات في بعض الجامعات العربية (١٢) .

ماذا يقصد بالحاضر ؟ **يرى مولز** A. Moles في كتاب طريف صدر له عام ١٩٦٨ وعنوانه Information theory and estatic perception عن العلاقة بين نظرية المعلومات والادراك الجمالي ان الحاضر يتحدد بقدرة الانسان على تحديد الفرق بين الاحداث المتتابعة ، فاذا كان الحدثان يتتابعان بسرعة فائقة حتى لا يمكن ان ندركهما منفصلين ، فانهما يصبحان متأنيين (متزامنين) من الوجهة الادراكية . وفي ضوء هذا التعريف يمكن ادراك الحاضر على انه يتألف من سلاسل لا متناهية من وحدات زمن له طول متناه . فاذا وقع حدثان متتابعان في احدى هذه الوحدات فان كلا منهما يحدث في الحاضر ، اى يصبحان غير منفصلين في الزمن وهذا هو ما يسمى الزمن السيكولوجي .

وهذه الوحدات الزمنية او الثوابت الزمنية Time Constants تختلف باختلاف الانواع الحيوانية ، وقد اهتم بها رواد علم النفس الحديث وخاصة وليم جيمس وعرفوها من البداية بأنها الفترة الزمنية اللازمة للوعي بالمثير الحسي ، ووجدوا ان هذا الثابت الزمني عند الانسان يبلغ ١/٢٠ من الثانية .

وفي ضوء التعريف السابق تصبح احداث الحاضر هي تلك التي تقع في نطاق هذه الوحدة الزمنية وفيها تبدو الاحداث المتتابعة متآنية، كما تبدو الوحدة الواحدة متجانسة تماما ، اى لا يحدث داخل هذه الوحدة تغير مدرك ، وتقترب كثيرا بهذا المعنى من ان تكون حالة ثابتة من الديمومة القصيرة Steady state of breif duration .

وبالطبع توجد فروق فردية داخل النوع الواحد في الثابت الزمني هذا ، كما توجد فروق بين اعضاء الحس المختلفة ، فطول الحاضر في الاذن مثلا اقصر منه في العين بل انه داخل وسيط السمع توجد ثوابت زمنية مختلفة تبعا لاختلاف خصائص الصوت التي اشرنا اليها : الدرجة ، او العلو او النوعية ، واذا كانت الدرجة الصوتية هي البعد الحاسم من الوجهة الموسيقية فان التعريف المقترح للحاضر يتطلب ان يظل هذا البعد ثابتا خلال عدد من الوحدات الزمنية المتتابعة قبل ان نستطيع تفسير معلومات الدرجة الصوتية تفسيرا واضحا باعتبارها متميزة عن المعلومات الخاصة بانفصال (تتابع) الوحدات الزمنية او اتصال (تآني) هذه الوحدات . وبعبارة اخرى فاننا يمكننا ان نحدد ان النغمات ليست متآنية (اى متتابعة) قبل ان نستطيع وصف خصائصها . الا ان بعض البحوث التجريبية الحديثة اكدت اننا نحتاج لاستخراج ترتيب المعلومات الى وقت اكبر مما نحتاجه لتحديد الاصوات . اى ان تحديد خصائص الاصوات يسبق ادراك ترتيبها . ويرى ديفيز (ص ٤٨) ان هذه المشكلة محيرة ويبدو لنا ان حيرته نشأت من توحيده بين ادراك التتابع وادراك الترتيب ، بينما هما عمليتان معرفيتان مستقلتان . (١٣)

---

(١٢) نشير على وجه الخصوص الى جامعة حلوان بجمهورية مصر العربية ، والتي اصبح قسم علم النفس والتكنولوجيا التعليم فيها مسئولا عن الدراسات العليا في جميع التخصصات السيكولوجية ومنها سيكولوجية الموسيقى .

(١٣) يمكن الرجوع في هذه المسألة الى البحث الهام التالي :

Hirsh, I., J., and Sherrick, C. E. Jr. Perceived order in different sense modalities. J. Exp. Psychol., 1961, 62, 423-432.

ولكن هل الوحدة الزمنية (أو الثبات الزمنى) فى الموسيقى بسيطة الى الحد الذى لا يتطلب من الانسان الا القدرة على تمييز تتابع حدثين صوتيين ؟ . الواقع ان كل وحدة زمنية موسيقية تتضمن مصادر متنوعة متعددة من المعلومات غير تلك التى تتصل بالتتابع او التالى ، ومنها درجة الصوت وعلوه ، ونوعيته وترتيب عرض الاصوات وديمومتها . والتعريف الاقرب الى المعنى هو ذلك الذى يتضمن الوقت المستغرق فى تغير هذه المعلومات المتنوعة . الا ان تحديد هذه الفترة لم يدرس بعد بالطرق العلمية التجريبية . وعموما فان المقدار الكلى الذى يحدده مولز (اى ١/٢، من الثانية)تم على اساس ان الدرجة الصوتية وعلو الصوت يكونان اقل وضوحا فى التحديد عندما تكون الفترات الزمنية اقصر . واذا قبلنا هذه القيمة على انها فترة الحاضر الموسيقى ، فان ذلك يعنى انه فى اى قطعة موسيقية ذات عناصر نغمية فردية يجب ان تكون الازمنة الفردية لهذه العناصر اقصر من الحد المفترض ، وهذا غير صحيح لأن ذلك يعنى ان هذه النغمات الفردية يستحيل ادراكها وهكذا لا بد ان يكون الزمن الكلى للمقطوعة الموسيقية اكبر من الحد الذى اقترحه مولز حتى يمكن تحليلها .

ويضيف **ديفيز** (ص ٥١) ان هذا الحد المقترح قصير جدا ، لانه لو كان ذلك صحيحا فان فالس الميثويت Minute Waltz عندما يعزف بهذه السرعة يستغرق حوالى ٣٠ ثانية وقد توجد بعض الحالات التى يتم فيها عزف نغمات بهذه السرعة او اسرع منها ، كما يحدث مثلا حين ينتقل عازف الهارب او البيانو اصبعه من احد اطراف الآلة الى طرفها الآخر فى الجلسندو Glissando . فاذا تم هذا الانتقال بسرعة كافية يكون الاثر الناتج له خاصية الاستمرار .

وهكذا يمكن تعريف « الحاضر الموسيقى » بانه صوت له نوعية او كيف تعد دالة الترددات الحاضرة ، فاذا كانت هذه الترددات تتالف من نغمة اساسية وجزئيات عليا فان الصوت يبدو فيه خاصية الدرجة الصوتية المحددة ، كما يصبح له علو معين وغير ذلك من الخصائص السيكوفيزيائية للصوت والتى تتفاعل فيما بينهما كما اشرنا من قبل بحيث ندرك «زمنيا» مقطوعة موسيقية كاملة سواء بالاستماع او الاداء مضبوطة وبلا نشوز .

وبسبب هذه الخاصية « الزمنية » للموسيقى لا يمكن وصف « الادراك الموسيقى » بانه « حضور كلى » فحالما يتم عزف النغمة تتلاشى ولا يبقى منها الا ما نتذكره منها . ولهذا تحتل الذاكرة دورا هاما . فكل ما نفعله فى « الادراك » اننا نجرى احكاما حول الموسيقى بمقارنة ذاكرة المدى القصير (الذاكرة المباشرة بذاكرة المدى الطويل « الذاكرة المؤجلة » وفى اى لحظة من « الحاضر الموسيقى » نجد ان ما ندركه هو مدخل صوتى فردى لا معنى له فى ذاته ، الا ان هذه المدخلات تؤلف معا شيئا ما هو دائما حدث من احداث « الماضى » ولذلك لايمكن لأحدنا ان يقول انه استمع الى سيمفونية الا اذا تم عزف آخر نغمة فيها ولكن حالما يحدث ذلك تتلاشى السيمفونية من الحاضر ، وتصبح جزءا من الماضى (اى من الذاكرة) وبهذا يتم انتظام المدخلات الفردية المنفصلة فى « بنية » Structure لها هيئة الكل . وهنا نشير الى ان نتائج البحث التجريبى تؤكد اننا لا نتذكر مجرد سلسلة من المثيرات المنفصلة ، وانما نحن نلجأ الى تجميع الوحدات الفردية الصغرى، فى وحدات اكبر ، باستخدام تلك العملية المعرفية التى يسميها ميلر « الجزل » Chunking (١٤) ففى الموسيقى حين نجد ان من الصعب تذكر ٨ او ٩ نغمات مختارة عشوائيا فان معظمنا

---

(١٤) سيد احمد عثمان ، فؤاد ابو حطب : التفكير دراسات نفسية (ط ٢) مكتبه الانجلو المصرية ١٩٧٨ ص ١٤١

يمكنه ان يتذكر عددا من الألحان تتألف من كثير من النغمات ، وتصبح الألحان هنا هي الوحدات لأننا ندرك « بنيتها » الكلية لا مجرد النغمات التى تؤلفها .

(٢) البنية الموسيقية :

يقودنا الحديث عن البنية التى تمثل كلا ، والتى تؤدى بالمستمع والعارف جميعا الى ادراك الصيغة الموسيقية ككل والاحساس بهذا الكل ، الى التحليل اللغوى الموسيقى مرة واحدة ، فى ضوء ما يسمى دراسة الابنية اللغوية . وهنا **نجد برنشتين يحاول مرة اخرى ان يجد المشابهات بين اللغة والموسيقى** فى هذا الجانب الهام الذى يسميه تشومسكى « الاعراب Syntax » والذى يتناول تطور العموميات الصوتية (الفونولوجية) الى كلمات وتطور هذه الكلمات الى جمل ، وصولا مرة أخرى الى القواعد العامة للاعراب تصلح للتطبيق على حوالى اربعة آلاف لغة توجد فى عالم اليوم .

وما يهمنا هنا ليس الفلسفة العقلانية الديكارتيه التى ينشدقيها تشومسكى جذوره وانما ما يهمنا هو لماذا عاد الى هذه الاصول التى نبتت فيها افكاره عن علم « النحو العام » Universal Grammar وباختصار تقول أن تشومسكى مسايرة لديكارت فى قولهبوجود ظواهر بشرية لا يمكن تفسيرها بالنظرية المادية (الجسمية) الخالصة ، وانما لابد من التسليم فيها بوجود العقل وقع فى صراع مستمر مع التفكير الامبريقى الذى يمثله انصار كوك وبركلى فى الفلسفة والسلوكيون المعاصرون فى علم النفس . وقد افترض تشومسكى على هذا الاساس النظرى وجود ملكة لغوية فطرية ، يسميها « التمكن اللغوى » Linguistic Competence التى تعين الصغار (من سن ٢ ½ سنة) على انتاج جمل نحوية لم يسمعوا عنها من قبل وان تصدر هذه الجمل الكاملة المفيدة فى اى لغة سواء كانت لغة الزولو او اللغة الانجليزية او لغة الاسكيمو . جمل لم يتعلمها الطفل ابدا ، وليست محاكاة لما ينطقه شخص آخر ، جمل مخترعة ، وفيها جدة الاختراع لأنها لا تقوم الا على شذرات من بيانات نحوية ضئيلة جدا فى البيئة المباشرة المحيطة بالطفل .

لقد توصل تشومسكى الى مفهوم « النحو العام » عن طريق التعديل المستمر فى نظرية يفترض فيها ما يسميه « العموميات الصورية Formal Universities » وهى عبارة عن انماط موروثة من القواعد التى تعمل فى المستوى الاكثر عمقا فى جميع اللغات ، وفى بحثه عن هذه العموميات أو القواعد كان يركز دائما على اهمية المشابهات الكامنة بين اللغات لا على الفروق « الظاهرة » فهذه الفروق بالرغم من أنها اكثر وضوحا الا أنها اكثر سطحية ، بينما المشابهات اكثر عمقا .

والسؤال الذى يطرحه برنشتين (ص ٥٦) هو ما علاقة بحوث الاعراب والنحو اللغوى بالموسيقى ؟ ويجيب على ذلك بقوله ان جميع المفكرين الموسيقيين يوافقون على وجود ما يمكن ان يسمى « الاعراب الموسيقى » والذى يمكن مقارنته بالنحو الوصفى فى الميدان اللغوى ثم يحاول بناء مشابهات « شبه علمية » — كما يقول (ص ٥٧) — بين المصطلحات اللفظية والموسيقية ، مشابهات هى اقرب الى تأملات «العلماء الفلاسفة» **من امثال نيتشه وكيركجارد بل وتشومسكى نفسه .**

ويبدأ برنشتين تحليله الرائع فى محاولة بناء تطابق كامل بين العناصر اللفظية والموسيقية باقتراح ان (النغمة = الحرف) وبالتالى فان (السلم = الابجدية) ومعنى ذلك ان جميع النغمات التى نستخدمها تساوى جميع الحروف . ولكن اى نغمات واى ابجدية ؟ هل هى النغمات الـ ١٢ فى السلم الكروماتى الغربى ؟ ام النغمات الخمس فى السلم البنتاتونى

الصينى ؟ واى ابجدية : الالمانية ، ام الروسية ام العربية ؟

وهكذا يجد برنشتين نفسه فى حاجة الى نسق جديد مستخدما المصطلحات الصوتية وليس الحدود الغامضة للابجدية ، ولذلك يقترح :

النغمة = tone = الفونيم (اى الوحدة الصوتية الدنيا) .

الموتيف = Motive = المورفيم (اى ادنى وحدة صوتية ذات معنى) .

الجملة الموسيقية Phrase = الكلمة فى اللغة .

القسم الموسيقى Section = جملة قصيرة فى اللغة Clause

الحركة الموسيقية الكلية Movement = الجملة اللغوية الكاملة .

المقطوعة الموسيقية الكاملة Piece = فقرة لغوية كاملة .

الا ان هذا النسق له مشكلاته ، فاذا قبلنا ان الجملة الموسيقية تساوى الكلمة فى اللغة لنتامل ما نجده فى الفكرة الرئيسية الثانية (Second theme) من سيمفونية موتسارت فى مقام صول الصغير حيث نجد ما يمكن ان نعتبره كلمتين كوحدتين منفصلتين .

نموذج موسيقى (٣)







نموذج موسيقى (٦)



نموذج موسيقى (٥)



الا ان التماثل بين اللغة والموسيقى سرعان ما يتلاشى ، لان النغمة الاخيرة فى الكلمةالاولى كما تعزف بالوتريات تلعب ايضا دور النغمة الاولى فى الكلمة الثانية ، كما تعزف بآلات النفخ الخشبية .

وهذا مستحيل من الوجهة اللغوية ،ويشبه ان ينطق الشخص كلمتى dead duck على نحو deaduck

ثم يوجد مصدر آخر للخلط فى استخدام كلمة Phrase فيكاد المرء لا يطابق بين الجملة الموسيقية الا مع شبه جملة لغوية ، وليس مع الكلمة وافضل ما فى هذه المحاولة هذا التطابق المقترح بين الحركة والجملة. وليس من العبث ان تكون الكلمة الالمانية Satz تعنى كلا من جملة وحركة سيمفونية معا . الا ان حقيقة الامر انه لا توجد جمل فى الموسيقى ، وانما ما يوجد هو نثر Prose حيث ان معظم المقطوعات المتصلة فى الموسيقى لا تصل الى النقطة (او علامة الوقف الكامل فى الكتابة) الا مع نهايتها . وعلامة الوقف الكامل (فى الموسيقى المقامية على الاقل) هى القفلة الختامية Cadence وهى تساوى فترة كاملة فى نهاية جملة نثرية . وفى كل حالة تكون القفلة الختامية متزامنة مع بداية الحدث التالى ، او الجملة التالية ، اذا شئنا القول. وبعبارة اخرى نقول انه لا يوجد فى الموسيقى فترة ثم توقف ثم جملة جديدة . ويبدو لنا وكأن الموسيقى كلها تتألف من « جمل نسبية » relative clauses بينها علاقات متبادلة وترتبط فيما بينها بحروف العطف وبالضمائر وبالتالى فان اقرب ما نصل اليه فى الجملة النثرية فى الموسيقى هو الحركة الكاملة .

وهكذا يصل بنا برنشتين الى فوضى المصطلحات ، ويخلص من الازمة بمحاولة تحديد المفاهيم المشتركة interdisciplinary بين المجالين التى يمكن استخدامها للوصول الى نسق مقبول ومعقول للبنية الموسيقية ، ويمكن ان نلخص هذا النسق فيما يلى :

(١) يكمن مساواة بين الموتيف Motive او الموتو Motto او التيمة Theme (الفكرة الاساسية) فى الموسيقى من ناحية وبين الاسم النحوى grammatical substantive (او الجملة الاسمية كما تسمى فى علم اللغة) من ناحية اخرى . خذ على سبيل المثال موتيف القدر فى ال Ring Operas لفاجنر . نجد ان النغمات الثلاث التالية تشبه ثلاثة حروف (او فونيمات او مورفيمات كما تشاء) لتؤلف كلمة هى اسم noun او جوهر Substantive أو وحدة تسمى ذاتيا self-naming entity وليس المقصود هنا بالطبع ان تسمى لغويا « قدر » وانما هى اسم موسيقى فى ذاتها بصرف النظر عما تدل عليه الاوبرا . وما قصد اليه فاجنر من دلالة على « القدر » هو نوع من المسائل السيمانتية التى سنتناولها فيما بعد .

نموذج موسيقى (٧)



نموذج موسيقى (٨)



(٢) يمكن المساواة بين التآلف Chord او الوحدة الهارمونية Harmonic entity في الموسيقى من ناحية وبين المعدل النحوى Grammatical Modifier في اللغة من ناحية اخرى . ومن امثلة المعدلات النحوية الصفة او النعت ، لان التآلف يعدل الموتيف عن طريق التلوين .

وبهذا تكتسب النغمات الثلاث في موتيف القدر لفاجنر معنى اضافيا خاصا ، واليك تعديلات ثلاثة على الموتيف الاصلى احدها يصف القدر بالقسوة ثم بالرحمة ثم بالخداع.

(٣) يمكن المساواة بين الايقاع Rhythm في الموسيقى من ناحية وبين الفعل في اللغة من ناحية اخرى . فالايقاع ينشط او يحرك الموتيف كما يفعل الفعل بالاسم . واليك موتيف فاجنر « منشطا » او متحركا بايقاع وما حدث هنا ببساطة هو اضافة وظيفةلفعل في صورة ايقاع فالس لوظائف الاسم والصفة اللتين اشرنا اليهما . وبهذا تكون قد اعددنا مكافئا موسيقيا للجملة اللغوية الاتية :

نموذج موسيقى (١٠)



نموذج موسيقى (٩)



نموذج موسيقى (١١)



Cruel Fate



Tricky Fate



Kind Fate

نموذج موسيقى (١٤)



وهكذا يمكننا أن نجد نظائر موسيقية مقتنعة لتجميع اجزاء الكلام الاسم والصفة والفعل . وبهذا يمكننا البحث بطريقة مقارنة بين الموسيقى واللغة ، بل يمكننا الوصول الى بعض المصطلحات والمفاهيم والمعانى المشتركة.

وبعد أن وصل برنشتين الى تجديد معالم النسق البنيوى للموسيقى يعود الى تشومسكى (ص ٦٥) مرة اخرى لمحاولةتطبيق مبادئه فى النحو Transformational Grammer على الموسيقى وفيه يميز فى الجملة اللغوية بين البنية العميقة deep strucure والبنية السطحية surface structure حيث يمكن للانسان ان يحول « قطريا » النوع الاول الى النوع الثانى باستخدام قواعد التحويل التى قد تتفاعل فيما بينها لتنتج عددا كبيرا من الجمل. وهذه العملية التحويلية هى عملية ابتكارية مسئولة عن جميع التغيرات فى الكلام الانسانى ابتداء من جملة الطفل المبتدىء الى انماط التاليف عند كبار الادباء.

وقواعد التحويل كثيرة . وقد حاول برنشتين تطبيقها فى مجال الموسيقى ، ومنها الاستفهام ويتم هذا فى الموسيقى باستخدام التآلفات (التى تقابل الصفات كما قلنا) على النحو المبين فى المثال التالى :

نموذج موسيقى (١٦)



نموذج موسيقى (١٥)



نموذج موسيقى (١٨)



نموذج موسيقى (١٧)



نموذج موسيقى (١٩)



ومنه كذلك التحويل بالنفى ، وهو يقابل فى الموسيقى التحويل من الثالثة الكبيرة الى الثالثة الصغيرة . وبالتالى لتنقل البنية (الجملة) الثلاثية الكلية الى مقام صغير واعطاء صيغة حزينة لها .

ومن صور التحويل الهامة الاخرى مايسميه تشومسكى الحذف deletion بل يكاد يكون اهم واخطر العمليات التحويلية فى جميع اللغات وكذلك الدمج embedding والتعويض الضميرى Pronominal او التضمير Pronominalization (استخدام الضمائر محل الاسماء المتكررة) . والسؤال هو : ما علاقة هذا كله بالموسيقى ؟

لنقارن بين جملة موسيقية مؤلفة من ٥ نغمات محولة الى صيغة النفى باستخدام المقام الصغير ، وهى جملة جميلة استخدمت موضوعا لفوج شهير لباخ ، وبين هذه الجملة حين تحلل الى مكوناتها وما تتضمنه من تكرارات .

نموذج موسيقى (٢٠)



نموذج موسيقى (٢١)



نموذج موسيقى (٢٢)



نموذج موسيقى (٢٣)



وفى هذا برهان على العملية التحويلية التى تتطلب حذف أو تركيز او تكييف هذه السلاسل الاساسية Underlying Strings لنحصل على جملة موسيقية طبيعية مثل جملة باخ السابقة على البنية الظاهرة ، كما ان فى هذا تماثل بين الجملة اللغوية والجملة الموسيقية .

انما الأمر لا يتعدى حدود التماثل ، لأن الجملة اللغوية تنتمى الى عالم النثر او المعنى « الحرفى » بينما الجملة الموسيقية تنتمى الى عالم الشعر ، شعر من النوع الحسى السمعي ، ويقودنا هذا الى المجال الجمالى . واذا كان للغة وظيفتان الوظيفة الاتصالية والوظيفة الجمالية فان الموسيقى لها وظيفة جمالية فقط . ولهذا السبب فان بنية السطح الموسيقى لا تتساوى مع بنية السطح اللغوى . وبعبارة اخرى فان جملة النثر قد تكون فنا او لا تكون ، اما الجملة الموسيقية فهى جملة من الفن ولا تكون نثرا ابدا . وهكذا يصل برنشتين الى القول بانه لا يوجد معادل موسيقى للجملة اللغوية (ص ٧٨) . ولابد ان تصل اللغة الى بنية سطح اعلى من بنية السطح اللغوية المعتادة ، اى الجملة النثرية ، حتى نجد معادلا حقيقيا لبنية السطح الموسيقى . والمعادل يجب ان يكون بالطبع شعرا .

ولكن الا يوجد « نثر » موسيقى ؟ ربما يكون اقرب الامثلة الى ذلك تمارين هانون Hanon الشهيرة التى يتدرب عليها المبتدئون فى تعلم البيانو لا يؤلف جملا ، بل هو اشبه بتصريف الافعال فى اللغة . ومعنى ذلك ان هذا النثر الموسيقى هو عناصر محددة ترتبط فى سلاسل او مادة خام تنتظر التحويل الى فن . وقد حاول برنشتين صياغة جملة من سلاسل هانون هذه بتطبيق قاعدة تحويلية هى التبديل Permutation للوصول الى قفلة ختامية .

نموذج موسيقى (٢٤)



نموذج موسيقى (٢٥)



نموذج موسيقى (٢٦)



وهذا المثال يشبه تقريبا النثر اللفظى ، فاذا حولناه بمزيد من التبديل ثم الحذف فان الامر يصبح اقرب الى الشعر ، اى يصبح موسيقى بالفعل .

ويرى برنشتين (ص ٨٣) ان اقتراحه الخاص باعادة تطبيق القواعد التحويلية ليس متكلفا او غريبا ، فقد استخدم تشومسكى كلمة « ابتكار » لتدل على قدرة الطفل على نطق جمل اصلية لم يسمع بها من قبل ابدا . ويمكننا ان نوسع مفهوم « الابتكار » ليتضمن اعادة تطبيق القواعد التحويلية ذاتها على جمل النثر ، او نعيد ابتكارها ، وبهذا نستطيع تفسير ، ما يستعصى عن التفسير على المستوى الشعرى .

واذا كانت اللغة والموسيقى تتفقان فيما يسمى العناصر المختارة Chosen elements والتى تمثل ما يمكن أن تسمية وحدات المعلومات فان هذه العناصر تمتد فى اللغة ابتداء من المورفيم حتى الكلمة، اما فى الموسيقى فهى تشمل الدرجة الصوتية وغيرها من الخصائص السيكوفيزيالية وكذلك الخصائص النغمية tonalities متضمنة السلالم والتآلفات الخاصة بها والميزان meter بكل تضميناته الحركية مثل درجة السرعة tempo وغيرها .

وبعد هذا المستوى الاساسى يبدأ الخلاف بين الموسيقى واللغة فاذا كانت العناصر اللغوية المختارة تؤلف مباشرة ما يسمى السلاسل المحددة Underlying strings والتى تؤلف البنية اللغوية العميقة فان هذه العناصر فى الموسيقى يتم الربط بينها فيما يسمى الموتيفات اللحنية melodic motives والجمل الموسيقية Phrases والمتتابعات التآلفية chordal progressions والاشكال الايقاعية لتكون السلاسل الموسيقية المحددة. الا ان هذه السلاسل تحتاج الى معالجة على مستوى اعلى عن طريق قواعد التحويل لتكون البنية الموسيقية العميقة او ما يمكن ان يسمى النثر الموسيقى ، كما بينا ، والذى يعتمد فى جوهره على مبدا التناسق semmetry وفى اللغة تنتقل البنية العميقة باستخدام قواعد التحويل الى الجملة النثرية المعتادة والتى تصبح على مستوى بنية السطح surface structure بينما «النثر الموسيقى» المعتمد على مبدا التناسق يقع فى مستوى البنية العميقة deep structure الا اننا نعلم جيدا ان الموسيقى لا يمكن ان تكون « نثرا » ، ولذلك لا بد ان تستمر معها خطوات تالية باستخدام قواعد العملية التحويلية ايضا لنصل الى بنية السطح فيها ، الا انها بنية على مستوى من الرقى الجمالى ، والذى يقابل فى اللغة ما يمكن ان يسمى بنية السطح العلوى Super-surface وهو مستوى أرقى من بنية السطح فيها ، فهو لمستوى الشعر الذى قد تستخدم فيه المجاز metaphor الذى هو فى جوهره اعادة

تطبيق القواعد التحويلية . وهكذا لا تلتقى البنية الموسيقية والبنية اللغوية الا على المستوى الجمالى الذى تحكمه قاعدة التوازن الشعرى Poetic, balance لا التناسق النثرى Prosy symmetry اى مستوى الفن ، واشهر عمليات التحويل التى تصل بالموسيقى الى هذا المستوى التصوير transposition والتبديل عن طريق التطويل permutation through augmentation والضم conjoining والدمج embedding والقلب inversion ويظهر هذا خاصة فيما يسميه **بونشتين** الاعراب الكونترابنتالى Contrapuntal Syntax اى الادراك المتتالى لصيغتين اعرابيتين مختلفتين لنفس الفكرة عن طريق الكونتربوينت Counterpoint وهكذا نجدنا امام محاولة عبقرية رائدة لايجاد مشابهات بين « النحو التحويلى » عند تشومسكى والتحويلات الموسيقية .

(٢) سيمانتيات الموسيقى :

اذا كانت الموسيقى لا يقابلها على المستوى اللغوى الا الشعر بخصائصه المجازية فاننا نصبح فى الموقف الصعب حقا . ان تشومسكى لم يكن مهتما بالشعر ، وانما كانت بحوثه كلها حول الكلام العادى للانسان والمجاز كلام غير عادى ، بل غير منطقى . ولذلك نجد ان تشومسكى حين يتناول المشكلة السيمانتية Symantic يبحث عن القواعد الاعرابية المرتبطة بالمعنى الجذرى او القاموسى Lexical ولا يتعدى هذه الحدود (١٥) .

الا ان هذه الصعوبة لا تعجز برنشتين عن الاستمرار فى تناول سيمانتيا المجاز فالشعر ، فالموسيقى ، مستعينا فى جميع الاحوال بمبادىء التحويل عند تشومسكى (المعلم مثل الشمس) ثم المجاز (المعلم شمس) صحيح ان القفز الى المجاز يجعل منطق العبارة زائفا كما هو الحال فى القياس غير الصحيح invalid sylogism فى مقرر مبتدىء فى علم المنطق . ولكن هذا هو الفرق الجوهرى بين « الفن » و « الحقيقة » ففى المجاز يتم التساوى بين طراز غير متساوية incompatible orders ولتكن المعلم (أ) والشمس (ب) .

واذا كانت احدى خطوات الوصول الى المجاز فى اللغة هى البحث عن عامل (س) مشترك بين أ ، ب (خاصية الاشعاع مثلا) وهى عملية تستغرق وقتا قصيرا ، الا ان الموسيقى لا تحتاج الى اى وقت لهذه المقارنة لان مشكلات ا ، ب فيها ليست محملة بالاوزان السيمانتية الادبية فاذا اعتبرنا المازورتين الاولتين من السيمفونية الرابعة لبرامز هى (أ) ، والمازورتين التاليتين هى (ب) .

فاننا ندرك فى الحال التحويل الموسيقى بدون وقت او جهد مطلوب لشرح العلاقة فى ضوء المعانى السيمانتية ، والوقت الوحيد المطلوب هو الوقت المستغرق فى عزف الموسيقى بل ان ما اسميناه (أ) يتضمن فى ذاته تحويلا ، فالثالثة الكبرى الهابطة تحولت الى مقلوبها العام ، اى السادسة الصغرى الصاعدة ، وبالتالى فان (أ) يتضمن مجازا ، وكذلك فى (ب) ثالثة صغرى هابطة فمقلوبها . وبالاضافة

---

(١٥) نشير هنا الى ان علماء اللغة تركوا المسائل السيمانتية لميادين اخرى مثل الفيلولوجيا Philology (فقه اللغة التاريخى والمقارن) ، والاتيمولوجيا Etymology (علم اصول الكلمات) ، وعلم تاليف المعاجم Lexicography وعلم الجمال acthetics وعلم النقد الادبى Literary Criticism ولهذا يلاحظ ان الفرع السيمنتى اضعف اقسام علم اللغة الثلاثة ، وكان هذا مصدر نقد عنيف لتشومسكى مما ادى بفريق من تلاميذه الى الاهتمام فى الوقت الحاضر بتطوير نظرية للابنية السيمانتية .

نموذج موسيقى (٢٦) (أ)



نموذج موسيقى (٢٦) (ب)



الى ذلك فان (ب) ذاتها هى مجاز لـ (أ) حيث انها تحويل نسبى او تفضيلى لـ (أ) حيث فيه تنخفض درجة واحدة من السلم . ونضيف ايضا ان المجاز الهارمونى يصاحب المجاز اللحنى (الميلورى) فالتتابع progression فى (أ) هو من الاساس الى الدرجة الرابعة tonic-subdominent والتتابع فى(ب) من الدرجة الخامسة الى الاساس dominent-tonic) وهذا توازٍ جميل ، ومثال موسيقى طيب على الصيغة المجازية ان (اعوب) .

وهكذا نجد فى الموسيقى ان (أ) ، (ب) يرتبطان فى المجاز بعامل مشترك من نوع ما هو (س) وهذا العامل قد يكون الايقاع او التتابع الهارمونى . الا ان هذا يتم بسرعة فائقة ولا يحتاج الى الاستدلال كما هو الحال فى اللغة .

والواقع ان المشكلة السيمانتية واردة فى جميع المستويات اللغوية الفونولوجية والبنيوية ففى الفونولوجيا الموسيقية نجدنا نتحدث عن ترتيب العناصر الصوتية من السلاسل الهارمونية لانتاج علاقات نغمية « لها معنى » وفى الاعراب الموسيقى نجدنا نتحدث ايضا عن ترتيب هذه العلاقات النغمية لانتاج ابنية « لها معنى » ومن الربط بين ما يمكن ان يسمى الفونوسيمانتيك phone-symantic والمورفوسيمانتيك morpho-symantic تنشا معانى جديدة مشتقة باستخدام الطرق التحويلية المختلفة .

ويقتبس برنشتين (ص ١٢٩) عن **سترافنسكى** وصفه للموسيقى بانها « لعبة النغمات Le Jeu de notes » ، وقد تشبه ما يسمى فى اللغة «لعبة الكلمات» anagrams

لعبة تتعامل مع (١٢) حرفا فى السلم الغربى باعادة الترتيب والتحويل للأبنية الفيثاوراسيا اى ميلوديا وهارمونيا وكونترابونتاليا . وتزداد الموسيقى خصوبة بزيادة احتمالات التحويل بالتنوع فى الطبقات الصوتية (العالية او المنخفضة) regesters والزمن duration والتدرج الصوتى من حيث الشدة dynomics والميزان meter والايقاع rhythm ودرجة السرعة tempo والتلوين cotouration وهكذا . ويمثل هذا كله « المعنى » الداخلى intrinsic للموسيقى او المجاز الموسيقى الداخلى . وهو معنى له طبيعة موسيقية بحتة ، وينشأ عن تحويلات المادة الموسيقية بالقواعد التشومكسية التى اشرنا اليها .

الا ان هذا ليس « المعنى » الوحيد للموسيقى، بل يوجد مايسمى المجاز الخارجى extrinsic وفيه ترتبط المعانى الموسيقية بمعان غير موسيقية تنتمى الى عالم «الحقيقة» او العالم «الخارجى» أو العالم «اللاموسيقى» ومن امثلة ذلك السمفونية الريفية pastoral لبيتهوفن حيث قصد فيها ان ترتبط نغمات معينة فى عقل المستمع بصور معينة مثل الفلاحين السعداء وقنوات الماء والطيور .

ويوجد ايضا ما يسمى المجاز التمثيلى analogical وفيه يقارن المجاز الموسيقى الداخلى بنظائره فى الكلام وخاصة المجاز اللفظى .

وهنا يثور سؤال هام : **الا يوجد فرق بين « المعنى » و « التعبير » فى الموسيقى ؟** لقد نشأ هذا الخلط حتى فى كتابات مفكرين عظام منهم **سانتيانا وكروتشة وريتشاردز وسوزان لانجر وبرجسون ، بل وسترافنسكى** نفسه الا ان برنشتين (ص ١٣٥) يرى ان المعنى هو ما تحمله النغمات ذاتها ، او ما يسميه ادوارد هنزليك E. Hanslick « الصور الحسية المتحركة » ، ويمكن للمستمع أن يقرر هذه المعانى بدقة فى ضوء هذه الصور . اما ما تعبر عنه الموسيقى فانه شيء يشعر به الفرد وهنا نجدنا فى موقف مشكل لاننا لا نستطيع ان نقرر مشاعرنا الدقيقة فى عبارات علمية ، اننا فقط « نقررها ذاتيا ، وهنا ينشأ سؤال آخر هام : اين موضع الوجدان فى كل هذا ؟ هل هذه المعانى الموسيقية الداخلية هى التى تحركت بعمق أم ان هناك انتقال للمشاعر الوجدانية خلال النغمات من المؤلف الى العازف الى المستمع . الامر الاكثر احتمالا ان كليهما صحيح ويبقى بعد هذا كله ان الموسيقى تمتلك القدرة التعبيرية expressivity وان الانسان يمتلك فطريا القدرة على الاستجابة لها ، وهذا ما يتفق عليه الجميع حتى وليم جيمس اما ما يختلفون حوله فهو التمييز بين ماتعبر عنه ؟ والسؤال الثانى اسهل واجابته الموجزة « المجاز » .

ونعود الى السؤال القديم : هل الموسيقى لغة ؟ ان اجابة برنشتين على هذا السؤال يتضمن ان الموسيقى لغة مجازية كلية وبالتالى فهى من نوع « ماوراء اللغة » metalanguage واذا ربطنا هذا بما قلناه عن اللغويات التحويلية ينشأ فرض هام حاول برنشتين اختباره وهو انه يوجد نحو عام فطرى للمجاز الموسيقى الذى هو مشتق ـ كالمجاز اللفظى من العمليات التحويلية .

ويضرب برنشتين امثلة موسيقية هامة على هذه العمليات التحويلية اشرنا الى بعضها والتى تؤدى الى صيغ مجازية بسيطة مثل المناقضة antithesis والجناس الاستهلالى alliteration والتي قد لا تعد من قبيل المجاز اكثر منها حيلا بلاغية rhetorical devices او زخرفة أسلوبية فى اللغة المناقضة فى الموسيقى واضحة فى سوناتا موتسارت للبيانو فى مقام دو الصغير .

نموذج موسيقى (٢٧)



نموذج موسيقى (٢٨)



ومبدأ التضاد هذا مؤسس على مبدأ بنيوى اكثر اساسية هو مبدأ التكرار Repetition والذى يتنوع بتطبيق مبدأ التضاد oposition فالواقع ان جميع صور المجاز سواء فى اللغة او الموسيقى تعتمد اعتمادا جوهريا على التكرار والذى يتعرض للتنوع او بلغة اللغويين ، للتحويل .

والجناس الاستهلالى (١٦) شائع فى الموسيقى ، وامثلته كثيرة ، منها السيمفونية الثامنة لبتهوفن ، وال Rosamunde لشوبرت والسيمفونية الخامسة ل Shostakovich وسيمفونية سيزار فرانك ، بل حتى فى وليم تل .

وحين نتحول من النغمات المبدئية المتطابقة الى المجموعات المتطابقة من النغمات فان المصطلح الانسب هو الانفرة anaphora (١٧) وهى صيغ بلاغية تطبق على اسلوب بدء السطور او المقاطع الشعرية [stanzas] بكلمات او جمل متطابقة وهذه الانفرة نجدها مثلا فى السيمفونية الخامسة لماهلر والسيمفونية الثانية لبتهوفن .

---

(١٦) الجناس الاستهلالى * هو تكرار حرف او اكثر فى مستهل الالفاظ المتجاورة من ذلك قول شيلي :
Wild West Wind

(١٧) يقصد بالانفرة تكرار اللفظة الواحدة فى اوائل جملتين او بيتين متتاليين (او اكثر) وبخاصة فى الاغراض البلاغية .

نماذج موسيقية (٢٩)



نماذج موسيقية (٣٠)





نموذج (٣١)



ويوجد شكل بلاغى آخر هو ما يسمى التصالب Chiasmus ويقصد به ببساطة عكس ترتيب العناصر فى منتصف العبارة ومن اشهر الامثلة على ذلك فى الأدب العربى سؤال السائل لأبى تمام : لم لا تقول ما يفهم ورده عليه بقوله : لم لا تفهم ما يقال وهو شكل يعتمد كثيره من الصيغ البلاغية على التكرار وهو تكرار من النوع الضدى reversal اى أ ب : ب أ وهذا ما فعله شوبرت فى سيمفونية فى مقام س الصغير .

وقد اكتشف برنشتين (ص ١٥١) نوعا جديدا من التصالب فى الرابودى اسبانا Rhapsody Espana شابرير chabrier ويتضمن لحنين مختلفين متتابعين احدهما صيغة متصالبة للاخر ، فالتصالب هنا فى الالحان وليس فى الموازير فقط .

نموذج موسيقى (٣٢)



كما اكتشفت (ص ١٥٣) ثلاث صيغ بلاغية هى rhopalism فى السيمفونية الاولى لبتهوفن ، والربط المتعدد polysyndeton فى باتروشكا لسترافنسكى واللاربط asyndeton فى مؤلفات بروكنر الا انه – على غير عادته – لم يعط النماذج الموسيقية عليها . والمهم فى هذا كله ان جميع الاساليب البلاغية التى اشار اليها هى تحويلات بمعناها عند تشومسكى ، وفى رأى برنشتين ان جميع التحويلات الموسيقية تؤدى الى نتائج مجازية. فالمقطوعة الموسيقية لها صفة ثابتة « لما وراء التشكل metamorphosis » من مادة معينة تتضمن عمليات تحويلية منها على وجه الخصوص :

(١) القلب inversion

(٢) التطويل augmentation

(٣) التراجع retrograde

(٤) الانقاص diminution

(٥) النقل المقامى Modulation

(٦) والتقابل بين التوافق consonance والتنافر dissonance

(٧) الصور المختلفة من المحاكاة مثل الكانون Canon والفوج Fugue

(٨) التنويعات فى الايقاع rhythm

(٩) التنويعات فى الميزان meter

(١٠) التنويعات فى المتتابعات الهارمونية harmonic progressions

(١١) التغيرات فى التلوين والتدرج الصوتى من حيث شدته dynomics

بالاضافة الى العلاقات اللانهائية بين هذه جميعا . وهذه هى معانى الموسيقى ، بل هذا هو اقرب « ما استطيع الوصول اليه من تعريف للسيمانتيكا الموسيقية » – كما يقول برنشتين (١٥٣) .

الدور الايجابى للانسان :

الاستجابة للموسيقى ليست عملا فيزيائيا اوتوماتيكيا ، والا لاتخذت طابعا موحدا يمكن التنبؤ به . والواقع انه لا توجد استجابة متجانسة ، للموسيقى ، والدليل على هذا ان خبرات الموسيقيين ومحبى الموسيقى تؤكد ان استجابات الافراد تختلف تبعا لما تستثيره فيهم المقطوعة الموسيقية الواحدة من حالات انفعالية مختلفة ، وفى هذا مثال على الدور الايجابى للانسان فى استجابته للموسيقى .

ويخصص ديفيز (٦٨ – ٧٨) جزءا من مؤلفه لتناول اعتماد الانفعال على المعرفة عند الانسان . وفى اطار هذا التفسير « المعرفى » للانفعالات يرى ان الاستجابات الانفعالية للموسيقى تعتمد فى جوهرها على نوع من المعرفة ، وبعبارة اوضح نقول ان المدى الواسع من الانفعالات التى « يخبرها » الانسان ازاء الموسيقى ، والفروق الكبيرة بين استجابات الافراد للمواد الموسيقية المتشابهة ، هذه جميعا يمكن تفسيرها فى ضوء الفروق الفردية فى « المعرفة » والتى تنتمى فى جوهرها الى ما يمكن ان يسمى « الماضى الموسيقى » .

ومن سمات « المعرفة » التى يستحضرها معه الشخص عند الاستماع الى مقطوعة موسيقية معينة انها تقوده الى بعض « التوقعات » بعضها يتدعم والبعض الآخر لا يتدعم وهذه العملية الخاصة بتدعيم التوقعات بالذات عملية مركزية فى الخبرة الموسيقية . فاحداث الماضى هى المقومات الاساسية التى تتكون منها التوقعات ، وهذا يوضح اهمية « الماضى » فى الموسيقى .

وقد تؤثر بعض المقطوعات الموسيقية فى الانسان تأثيرا انفعاليا خلال عملية الاشتراط وفيها يتم تعلم الارتباطات associations والتعميمات generalizations الا ان مشكلة هذا النوع من الاستجابة الانفعالية انه بسيط نسبيا وانه لا يعتمد فى جوهره على المحتوى الموسيقى للحن ذاته كما ان الموسيقى ليست مثيرا محايدا كما هو الحال فى المثيرات الشرطية الاخرى فكثير منا تحتل عندهم الحان معينة اهمية انفعالية خاصة . كما ان جميع الالحان ليست متساوية فى هذا الصدد .

فبعض الالحان اكثر ملاءمة للاحداث التى ترتبط به الا ان هذا يعد من نوع « استجداء السؤال » فى المنطق لأن الحالات المزاجية هى من خصائص البشر وليست من خصائص الموسيقى ومن المحتمل – بالطبع – ان يتعلم افراد ثقافة معينة ان انماطا معينة من الموسيقى ترتبط بمواقف معينة وقد يتم هذا التعلم من خلال مؤسسات الاعلان او الاعلام (وخاصة الاذاعة والتليفزيون) او التربية ، واشهر الامثلة على ذلك هذا الربط بين المواقف « العاطفية » والالحان « الرقيقة » اكثر من الربط بينها وبين الالحان « العنيفة » وعادة ما تكون كلمات اللحن (فى حالة الغناء) من النوع الذى يجعل هذا الارتباط اكثر وضوحا . وبهذا يمكن لأى مقطوعة موسيقية ان ترتبط باى حدث انفعالى ، بصرف النظر – الى حد كبير – عن طبيعة الحدث او اللحن ، ومع ذلك فان الانسان يتعلم – من ثقافته ان انماطا معينة من الموسيقى اكثر ملاءمة لانماط معينة من الاحداث . فلا يوجد فى الاستجابة الانفعالية الموسيقية ما هو طبيعى او حتمى ، وانما هى فى جوهرها نتاج التعليم . ويختلف هذا القول عما هو شائع من ان المشاعر والانفعالات والحالات المزاجية متضمنة فى الموسيقى ذاتها الى انها من خصائصها . وقد يفيدنا هنا هذا التمييز الذى اهتم به برنشتين واشرنا اليه فى القسم السابق – بين « المعنى » و « التعبير » .

وتلعب التوقعات دورا هاما كمحددات للحالات المزاجية والانفعالية فى ضوء ما هو خارجى عن الموسيقى ذاتها ، ويقترب ديفيز فى هذا مما يسميه برنشتين المعنى الخارجى . ومثل هذه العوامل الخارجية لها اهميتها فى تزويد الناس بمعلومات عن الحالات المزاجية الملاءمة . فلا يكاد يوجد انسان يقترب من نطمة الموسيقى وعقله ووجدانه « صفحة بيضاء » ومن المسائل الخلافية ان « الجنين » يظهر بعض الاستجابة الضجيج العالى فى العالم الخارجى . بل ان الموسيقيين والعازفين يتأثرون بما يعرفون عن المقطوعة الموسيقية ، وان نوعية ادائهم تتأثر بهذه المعرفة .

ويهتم ديفيز باحدى المسائل الهامة التى لم تشغل كثيرا اهتمام الباحثين من قبله وهى مسألة سيكولوجية المستمع (ص ٧٣) . وهنا يميز بين اولئك الذين يستمعون الى الموسيقى استماعا نشطا ، واولئك الذين يستمعون اليها كنوع من الخلفية فالمستمع النشط يقوم بعمليتين مختلفتين فى وقت واحد . النظر خلفا الى الماضى واماما الى المستقبل والنظر خلفا يتضمن تجهيز المعلومات الموسيقية التى تم الاستماع اليها توا ، اما النظر اماما فليس محض تخمين ، وانما هو من نوع « التنبؤ » المعتمد على معطيات متاحة للمستمع فى لحظة ما .

وتعتمد القدرة على اصدار التنبؤات على مدى تنظيم المادة المستخدمة فى القيام بالتنبؤ ويؤثر فى هذا نوعان من المتغيرات : احدهما درجة تنظيم المادة وثانيهما معرفة المستمع بطرق تنظيم المادة . ويفسر لنا هذا كيف ان كثيرين منا يستطيعون « التنبؤ » بالتنظيم الموسيقى عند الاستماع لموزارت ، بينما لا يستطيعون ذلك فى حالة شوينبرج او ستكوهاوزن .

ويلعب تنظيم المادة دورا هاما فى اداء العازفين ، فالمواد الاقل تنظيما يصعب عزفها

بدقة ، لصعوبات القراءة اللحظية من النوتة الموسيقية والتي تعتمد في جوهرها على قدرة العازف على المبادرة anticipation ويفسر بعض الباحثين هذه النتيجة مرة أخرى في ضوء فرص « التوقع » كمؤثر في مقدار المعلومات الحسية اللازم للتعيين identification وكلما كانت المواد أقل تنظيما كان الافراد أقل قدرة على تخمين ما يحتمل حدوثه بعد ذلك (التوقع) ، مما يؤثر في مقدار المعلومات التي يحتاجونها لتعيين هذه الاحداث .

ويتمثل الدور الايجابي للانسان ، في تعامله مع الموسيقى ، في جانب آخر وهو عملية التعرف على الاصوات . وفي ذلك توجد أدلة متوافرة على انه في تذكر الالحان (سواء كان تعرفا او استدعاء) يستخدم الناس محكات داخلية او مجموعة من المحكات الداخلية لها طبيعة نغمية ، وفي ضوئها يزاوجون بين المادة المدركة ، وتتم عملية التعرف حين تتزاوج المادة التي يسمعونها مع تمثيلها الداخلي (أي صورتها الذهنية) internal representation ويسمى هذا التمثيل الداخلي احيانا بالمصفوفة النغمية Tonal Matrix (١٨) ، واحيانا اخرى بالسلم الداخلي للدرجات الصوتية النسبية (١٩) ، فهو شبكة او قالب ذهني متحرك يحدد العلاقات بين النغمات في السلم الموسيقي لثقافة معينة وليكن السلم الموسيقي الغربي . ومعنى هذا ان مجموعة المحكات الداخلية تتميز في جوهرها بأنها منظمة ، وبالتالي فهي تختلف باختلاف الثقافات الموسيقية .

وبهذا تسقط دعاوى كثيرة شائعة حول العلاقة بين القدرة الموسيقية والأذن البشرية ونرفض الاوصاف الشائعة مثل « شخص له اذن جيدة » او « الصم النغمي » التي ترجع جودة الاداء الموسيقي او سوئه الى الجهاز السمعي الطرفي ، لأن الاذن تسمع ولكنها لا تنظم ، والموسيقى في جوهرها تنظيم . وفي هذا يتفق ديفير في كتابه الراهن ، مع مورسيل Mursell في كتابه القديم الذي صدر عام ١٩٣٧ في ان الموسيقى في جوهرها نشاط عقلي معرفي . ومن السخف اعتبار الاذن جوهرية في الموسيقية كسخف اعتبار ان سر القراءة هو في قوة البصر .

واذا عدنا الى سيكولوجية الاستماع لمزيد من البيان للدور الايجابي للانسان فاننا نتفق مع ديفير في تأييده (ص ٨٢) على ان الاستماع ليس محض استقبال ولكنه عملية بناء ايجابية ، فالاذن ببساطة تلتقط او تستقبل اشارة الصوت لم يبني المخ اللحن tune من هذه المادة الخام فاللحن ليس كذلك بسبب خصائصه الفيزيائية ولكنه يكون لحنا حين يدركه هكذا شخص ما ، وهكذا تختلف الالحان باختلاف الافراد في قدراتهم التنظيمية . وبهذا المعنى فان اللحن هو متتابعة نغمية tonal يمكن تنظيمها في وحدات لها معنى تتألف من وحدات لها معنى تتألف من عدد من النغمات تختلف عن اي تجمع عشوائي للنغمات المنفصلة .

ويستخدم ديفير في تفسير ذلك المفاهيم الجشطالتية الكلاسيكية : الكل أكبر من مجموع اجزائه ، والقدرة على ادراك الانماط الكلية ،

(١٨) Creel, W., Boomsliter, P.C., Powers, S.R.. Sensations of tones as perceptual forms. Psychol Rev., 1970, 77. 534-545.

(١٩) Ward, W. D., Musical perception . In Tobias, J. V. (ed) Foundations of modern auditory theory Vol. I., 407-447. New York : Academic Press , 1970.

ومبادىء التجميع واهمها قانون الشكل الجيد وقطرية وتلقائية الميول التنظيمية (٢٠) الا انه تنبه الى حاجة بعض هذه المفاهيم الى التعديل فى ضوء نتائج البحوث التجريبية الحديثة التى تؤكد دور التعلم فى تكوين التجمعات الادراكية والتى تحتاج الى تطويع النظرية الجشطالتية وتطويرها ولم يكن ديفيز مجددا فى ذلك ، فقد كان العالم البريطانى فرنون (٢١) من رواد تطبيق مبادىء التنظيم الجشطالتى فى الادراك السمعى منذ منتصف الثلاثينات .

وقد حاول ديفيز ايضا الاستفادة من نظرية المعلومات التى صاغها فى صورتها المبكرة العالمان الامريكيان شانون Shanon وويفر Weaver فى اطار دراستهما لمشكلات الاتصال. وفى ضوء هذه النظرية يمكن القول ان المقطوعة الموسيقية تتألف من عدد من الاحداث (النغمة او النغمات التى يختارها المؤلف الموسيقى) . ويمكن على وجه التحديد ان نحاول مثلا اكتشاف مقدار المعلومات المتضمن فى مقطوعة موسيقية معينة فى ضوء طول النغمة والمسافة اى زمن النغمات والمسافات الصوتية المتضمنة . وهنا نجد ان ازمنة معينة للنغمات تكون اكثر احتمالا فى الحدوث من غيرها (مثلا السوداء d crotchet والبيضاء minims d .. الخ) ويمكن ان تتحدد الاحتمالات ، ثم نتأمل المسافات فنجد ان بعض المسافات المحتملة لها احتمالات حدوث مختلفة (فالمسافات الاكبر اقل احتمالا) وتطبيق معادلة نظرية المعلومات الاساسية يمكن قياس مقدار المعلومات المتضمنة فى اللحن باستخدام وحدات المعلومات bits وبهذه الطريقة يمكن ان نحدد ما اذا كان لحن معين يتضمن نغمات اكثر او اقل احتمالا فى الحدوث .

ويربط ديفيز (ص ٨٨ ـ ٨٩) بين مقدار المعلومات واحتمالات الحدوث على الرغم من ان العلاقة بين هذين المتغيرين لا زالت من المسائل الخلافية فى نظرية المعلومات وتطبيقاتها فى علم النفس وفى رأيه انه اذا كان الشخص يستطيع التنبؤ باللحن الى حد كبير فان هذا اللحن يحتوى مقدارا ضئيلا من المعلومات . فالنغمات التى يتألف منها هذا اللحن لن تؤدى الى خفض عدم اليقين لأن الشخص متيقن بالفعل ، وبالتالى فانها تتضمن معلومات قليلة اولا معلومات بالنسبة اليه . ومن ناحية اخرى اذا كان الشخص اقل تمكنا من اسلوب موسيقى معين ، او كانت المقطوعة الموسيقية اكثر انحرافا عن الاسلوب المعتاد فانها تكون اقل احتمالا واكثر اصالة وبالتالى تتضمن على اكبر محتوى معلومات ، لأنها يصعب التنبؤ بها ويكون الشخص اقل يقينا بما سيحدث ، ولذلك تؤدى نغمات هذا اللحن الى مقدار اكبر من المعلومات لأنها تخفض مقدارا اكبر من عدم اليقين .

وقد اشار ديفيز (ص ٨٩) الى ان الالفة التامة باللحن او الجدة التامة له لا يفضلهما الناس، والافضل فى جميع الحالات ان يتضمن اللحن « مقدارا متوسطا من المعلومات » لا هو بالقليل جدا فيصل بالمرء الى حد السأم ولا بالكثير جدا فيعجز المرء عن استيعابه لتعقده ، ولا يؤدى به الى اختزال عدم اليقين . ويبدو

---

(٢٠) راجع : فؤاد ابو حطب ، امال صادق : علم النفس التربوى ، القاهرة مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٧ .

(٢١) العالم البريطانى P. E. Vernon هو احد روادسيكولوجية الموسيقى وقد ظل يشغل كرسى علم النفس التربوى بجامعة لندن منذ ١٩٤٩ حتى عام ١٩٦٨ حيث رحل الى جامعة كالا جارى بكندا وطوال تاريخه العلمى ظل مهتما بالقياس النفسي وبخاصة قياس القدرات العقلية وقدحصلت كاتبة هذه الدراسة على درجة الدكتوراه تحت اشرافه من جامعة لندن .

لنا ـ وهذا ما لم يتنبه اليه ديفيز ان هذا يتفق مع قانون بركس ـ دودسون الهام (٢٢) .

ومن الصور الراقية للدور الايجابي للانسان ـ كما تسميه ـ التفضيل الموسيقى ، وهو كما هو معروف عند المتخصصين فى سيكولوجية الموسيقى احد جوانب التذوق . واهم مكونات التفضيل ـ كما يكشف عنها كتاب ديفيز (ص ٩١) الاهتمامية interestingness والسرورية Pleasingness على الرغم من ان علاقة كل منهما بالتعقد الذاتى كما تحدده بحوث برلاين وزملائه قد تتخذ صورة مختلفة، فمنحنى الاهتمامية قد يتخذ صورة الخط المستقيم بينما منحنى السرورية قد يتخذ صورة حرف U المقلوب ، الا اننا نستطيع القول مرة اخرى ان الناس يفضلون المتتابعات التى تتضمن مقادير «متوسطة» من المعلومات، وان التعقد الذاتى يتزايد كدالة لمحتوى المعلومات وهذان فرضان يحتاجان لمزيد من البحث التجريبى فى ميدان سيكولوجية الموسيقى التى تتميز عن الفنون البصرية التى درست فيهما هاتان المشكلتان دراسة مستفيضة ، وتوجد بعض الشواهد المبدئية وفرتها بحوث Vitz عامى ١٩٦٤ ، ١٩٦٥ وبحوث Walker عام ١٩٧٣ الا انها فى حاجة الى مزيد من المتابعة والاستعادة والتنظيم .

الا ان مسألة الدور الايجابى للانسان لها حدودها . فمنذ بحوث مورسيل المبكرة وكتابات ريفيز Revesz التى ترجمت عام ١٩٥٣ والمتخصصة فى سيكولوجية الموسيقى يشيرون الى بعض الخصائص المتضمنة فى الموسيقى ذاتها والتى تجعلها مصدرا للتفضيل ولا تلعب فيها عمليات التعلم دورا واضحا . ومن ذلك مسألة المسافات intervals والخصائص المسافية intervalic quality حيث تتحدد جميع الخصائص المسافية داخل مدى الاوكتاف ، وتظل هذه الخصائص ثابتة بصرف النظر عن المقام كما ان لكل نغمة من النغمات المختلفة فى السلم لها « طعم » مختلف ويصفون ببساطة خصائصها الا ان احد الاسهامات الهامة ـ من الوجهة المنهجية على الاقل ـ ما يقترحه ديفيز فى بحث سابق له (٢٣) من امكانية بحث الموضوع على نمط ما جرى فى بحوث الانتباه حول العد numerosity والدمج fusion باستخدام مثيرات يتم عرضها بسرعة فقد لاحظ ديفيز ان المفحوصين كانوا اكثر دقة فى عد عدد النغمات فى بعض المتتابعات اللحنية (والتى تتضمن نغمتين تعزفا بالتبادل بسرعة بحيث تستمر ديمومة النغمة الواحدة فقط ٤ مليثانية) دون غيرها وتبين ان دقة المفحوصين فى العد ترتبط بدرجة التوافق او التنافر فى ازواج النغمات التى تعرض عرضا تتابعيا وانه توجد فروق بين هذا النوع من العرض من ناحية والعرض التقليدى من ناحية اخرى مما يؤكد ان المفحوصين يدر كونهما مختلفين . وتوصل ديفيز (ص ١٠٢) الى فرض هام يستحق مزيدا من البحث التجريبي وهو ان المسافات التى كانت توصف فى الماضى فى عبارات كيفية مثل « ناعمة » و « هادئة » وصارمة ، عنيفة انما تختلف فى احد ابعاد التمييز يرتبط بنسبة التكرار كما يحدث فى ظواهر التوافق والتنافر الا ان هذا الفرض يجب الا يخلط بما هو شائع عن ان المقام الصغير يحدث احساسا بالحزن ، وان المقام الكبير يفتقد هذه الخاصية ويحدث

(٢٢) راجع ايضا : فؤاد ابو حطب ، امال صادق : علم النفس التربوى القاهرة " مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٧ ، (ص ٢٤١ وما بعدها)

(٢٣) Davies, J. B., Barclay; G. Consonance/Dissonance and the fusion of non-simultaneous tones. Psychol. of Music 1977.

احساسا بالانشراح ويشير ديفيز هنا (ص ١٠٣) الى ما سبق ان ذكره فالانتين فى كتابه الشهير الذى صدرت طبعته الاخيرة عام ١٩٦٢ من ان هذه الظاهرة لقانية فى جوهرها وعموما فان الغرض الذى يدعو ديفيز الى اختباره حول ان بعض المثيرات الموسيقية لها خصائص داخلية خاصة يستحق مزيدا من الاهتمام فى اطار ما يمكن ان يسمى الادراك الفراسى Physiognomic perception وهو الظاهرة التى تجعل بعض الحالات او الشروط سواء عند الانسان اوالحيوان أو الاشياء تبدو فطرية كما لو كانت تعبر عن خصائص معينة لانها تحرز نفس النوع من البنية ، كما يحدث حين يوصف شجر الصفصاف بانه حزين لمظهره السلبى الكئيب المتهدل .

الجديد فى قياس القدرة الموسيقية :

لعل موضوعا من موضوعات سيكولوجية الموسيقى لم يحظ باهتمام الباحثين ما حظى به مفهوم القدرة الموسيقية . فمنذ ان بدأ سيشور برنامجه الشهير توالت البحوث حولها وتتابعت الاختبارات لقياسها ، وقد قامت كاتبة هذه الدراسة بعرض هذه البحوث عرضا ناقدا في بحثها للدكتوراه عام ١٩٦٨ والذى اشرنا اليه انفا .

والواقع ان مفهوم القدرة الموسيقية يرتبط بالخلافات النظرية ، والايديولوجية التى صاحبت ولا زالت تصاحب مفهومي «القدرة» والاستعداد ومشكلات قياسها ومفهومى الوراثة والبيئة كمحددات للسلوك الانسانى طوال تاريخ علم النفس ، كما ارتبط بالنماذج النظريةفيميدانالذكاءوالنشاط العقلىوالمعرفى، وهى مشكلات لم يتناولها ديفيز بالتفصيل الكافي وقد تخصص لها دراسة مستقلة (٢٤) . وعلى اى حال فقد اشار ديفيز الى مشكلات تعريف القدرة الموسيقية وطبيعة الاختبارات التى انشئت لقياسها واختلافها فىمدى واسع بين تلك التى تتالف من مواد حسية ادراكية الى تلك التي تتضمن محتوى موسيقيا معتادا (٢٥) . كما عرض للخلاف الراهن حول ما يسمى فى الوقت الحاضر « مسالة جنسن Jensen Controversy » وخلص الى الموقف الذى يؤكد تفاعل الوراثة والبيئة معا فى النشاط الموسيقى ويعتمد فى ذلك على الشواهد التى تؤكد دور التدريب فى بعض جوانب « القدرة الموسيقية » ومن الملفت للنظر حقا ان المؤلف فى هذا الجزء من كتابه يعتمد على ما ورد على بعض رسائل الدكتوراة التى قدمت للجامعات البريطانية ــ فهو مؤلف بريطانيـالا انه لم يكن منصفا فى استخدامه لها . فقد اعتمد اعتمادا يكاد يكون كاملا على بحث شوتر Shuter بينما تجاهل تماما بحث المؤلفة وهو الاحدث ، وقد اجريا تحت اشراف استاذ واحد هو P. E. Vernon وفى جامعة واحدة هى جامعة لندن مع اختلاف طبيعة المشكلات (٢٦) وقد يكون عذر المؤلف

---

(٢٤) راجع جابر عبدالحميد جابر : الذكاء ومقاييسه . القاهرة . دار النهضة العربية ١٩٧١ ، فؤاد البهى السيد/الذكاء ، القاهرة دار الفكر العربي ، ١٩٧٢ ، فؤادابو حطب : القدرات العقلية . القاهرة مكتبة الانجلو المصرية (ط ٢) ، ١٩٧٨ .

(٢٥) آمال احمد مختار صادق : دراسات علمية للقدرات الموسيقية ــ الكتاب السنوى فى التربية وعلم النفس (تحرير سعيد اسماعيل على المجلد الثاني دار نشر الثقافة)، ١٩٧٤ .

(٢٦) يمكن للقارىء المهتم المقارنة بين موضوعى الدراستين وتاريخ تقديم كل منهما لجامعة لندن .

— Shuter, R. P. An investigation of hereditary and environmental Factors in musical ability Ph.D Thesis, University of London, 1964.
— Sadek, A.A.M., A Factor-analytic study of musical abilities of Egyptian students taking music as a special subject. Ph. D. Thesis University of London, 1968.

انه رجع الى بحث شوتر في نصه المنشور الذى صدر بعد اربع سنوات في كتاب ، اى عام ١٩٦٨ .

Shuter, R. The psychology of musical Ability. London : Methuen, 1968.

اما بحث المؤلفة ـ كغيره من معظم الدراسات للباحثين العرب الذين عادوا الى اوطانهم بعد ان انهوا دراستهم في الخارج ـ فلا زال نصا غير منشور مودعا بمكتبة جامعة لندن . الا ان هذا في ذاته لا يعفى المؤلف من مسئولية عدم الرجوع الى الرسائل التى اجيزت من جامعات بلده ولكن لم يتح لها حظ النشر بعد .

وتظهر هذه المشكلة بوضوح اكثر ابتداء من الفصل الثامن من كتاب ديفيز حين يحاول المؤلف عرض مواد اختبارات القدرات الموسيقية التى ظهرت في الميدان ، وحاول تلخيص العلاقات بين هذه الاختبارات فكان تلخيصه مبتسرا لو قورن بتلخيصنا الذى اعددناه في رسالة الدكتوراه التى اشرنا اليها ويوضح الجدول (١) الذى يتضمن تلخيص ديفيز ، وجدول (٢) الذى يتضمن تلخيصنا لذلك .

جدول (١) تلخيص ديفيز لمكونات اختبارات القدرات الموسيقية

المكون الموسيقى		الاختبارات
الدرجة الصوتية	Pitch	مينورنج ، سيشور ، كوالواسر ـ دايكما ، بنتلى جاستون ، ونج
تحليل التالف	Chordanalysis	ويخ ، بنتلى
الذاكرة النغمية	Tonal Memory	ونج ، بنتلى ، سيشور ، كوالواسر ـ دايكما ، جاستون ، دريك ، وستلروثورب
المسافات	Intervals	ماديسون ، لندين
الايقاع	Ryhthm	سيشور ، بنتلى ، كوالواسر ـ دايكما ، وستلرولورب ، فالكارى ، دريك .

جدول (٢) تلخيص آمال احمد مختار صادق لمكونات اختبارات القدرات الموسيقية فى بحثها للدكتوراه عام ٦٨ (ص ٥٥)

المكون الموسيقى	الاختبارات
الدرجة الصوتية (نسبية) Pitch (relative)	سيشور ، كوالواسر ، دايكما ، ونج بنتلى ، ريفيز ، سيرجسكى/مالتزو ، اورتمان ، مينورنج ، مور .
الدرجة الصوتية (مطلقة)	ريفيز ، شوين ، سيرجسكى ، ومالتزو
العلو Loudness	سيشور ، كوالواسر / دايكما ، ونج
الايقاع Rhythm	سيشور ، كوالواسر / دايكما ، دريك ، بنتلى ، ريفيز ، شوين ، سيرجسكى / مالتزو واورتمان ، مينورنج .
الزمن Time	سيشور ، كوالواسر / دايكما ، اورتمان ، مور .
نوعية الصوت Timbre	سيشور ، كوالواسر / دايكما .
الذاكرة النغمية Tonal Memory	سيشور ، كوالواسر / دايكما ، دريك ، ونج ، بنتلى ، ريفيز ، لورى ، سيرجسكى / مالتزو اورتمان ، مينورنج ، مور .
تحليل التآلفات Chord Analysis	ونج ، بنتلى ، ريفيز ، شيرجسكي/مالتزو ، اورتمان
التوكيد الايقاعى Rhythmic Accent	ونج
الهارمونى Harmony	ونج
جمع النغمات فى مقاطع Phrasing	ونج
التمييز الموسيقى Music discrimination	لورى
تمييز المسافات Interval discrimination	دريك ، لندين ، ريفيز ، مينورنج ، ماديسون
الحفظ Retentivity	دريك
الحدس Intuition	دريك
النقل اللحنى Melodic transposition	لندين
تمييز المقام Mode discrimination	لندين
التتابع اللحنى Molodic sequence	لندين ، سيرجسكى / مالتزو
التتابع الايقاعى Rhythmic sequence	لندين
الحركة النغمية Tonal Movement	كوالراسر/دايكما
الذوق اللحنى Melodic taste	كوالواسر / دايكما ، دريك ، شوين
الصورة الذهنية للدرجة الصوتية	كوالراسر/دايكما
الصورة الذهنية للايقاع	كوالواسر / دايكما ، مور
القفلات Cadences	لورى

وقد تكون اهم الاضافات التى يقدمها ديفيز على مكونات اختبارات القدرات الموسيقية ما يتعلق بالدرجة الصوتية سواء كانت نسبية او مطلقة فقد اقترح طريقة مختلفة فى القياس تنتمى الى ما يسمى «تحديد موضع الدرجة الصوتية « Pitch location » وفيها يقوم المفحوص بالاستماع الى نغمة معيارية ثم يطلب منهم تحديد موضعها فى سلسلة من النغمات ذات « التردد الجارف » Sweep frequency والتى تتميز بالتغير المستمر فى التردد سواء فى اتجاه الارتفاع او الانخفاض ، وفى هذا تختلف عن النموذج الكلاسيكى فى التمييز المطلق او النسبى بين نغمة جديدة ونغمة معيارية سبق الاستماع اليها وتخزينها فى الذاكرة كما هو الحال فى اختبارات سيشور ووينج وبنتلى وغيرهم .

ثم يهتم ديفيز (الفصل العاشر) بذاكرة المتواليات النغمية Tonal Sequence والذاكرة النغمية او (الذاكرة اللحنية) melodic memory وكلاهما يشير الى القدرة على تذكر الالحان tunes وقد قيست هذه القدرة فى الاختبارات الكلاسيكية بتغيير الدرجة الصوتية او غيرها من الخصائص فى احدى نغمات لحن موسيقى ويطلب من المفحوص تحديد النغمة التى طرا عليها التغيير والسؤال الذى يطرحه ديفيز (ص ١٤١) هو : هل يؤدى التغيير فى عنصر منفصل او نغمة الى لحن يمكن ان يوصف بانه لحن مختلف ؟ ، الواقع ان الحكم على اختلاف اللحن يعتمد على عدد العناصر التى لم تغيرها فى علاقتها بالعدد الذى ظل كما هو ، بالاضافة الى مدى هذا الاختلاف . فاذا ظلت السمات المميزة للحن كما هى فان اللحن يظل متشابها من الوجهة النفسية حتى ولو طرات على عناصره الاخرى بعض التعديلات . ولذلك يقترح ديفيز – فى ضوء نتائج البحوث السابقة التى قام بها وخاصة بحثه للدكتوراه عام ١٩٦٩ – ضرورة النظر فى طرق جديدة لقياس هذه القدرة وخاصة بعد ما لوحظ من نتائج التحليل العاملى من ارتباطات اختبارات الدرجة الصوتية واختبارات تذكر الالحان ارتباطا عاليا . وقد فسر ديفيز ذلك (ص ١٤٧) بان اختبار الدرجة الصوتية الكلاسيكى متضمن فى اختبار الذاكرة اللحنية الكلاسيكى ولذلك فهو يغفل التمييز بين المسافات (والتى هى فى جوهرها فروق بين الدرجات الصوتية المطلقة) من ناحية وبين المحيط Contour او الشكل الكلى للحن من ناحية اخرى . وهو تمييز يقتبسه من تبلوف (٣٧) ويقترح عملا اختباريا يطلب فيه من المفحوص التعرف على اجزاء متفرقة تماما من لحن . ففى بحثه للدكتوراه عام ١٩٦٩ وجد درجة عالية من التمييز بين العينات الموسيقية واللاموسيقية فى عمل يتطلب التعرف على متتابعة لحنية كلية قصيرة تعرف فى سياق متتابعة لحنية اكبر . ومن المهم ان نشير هنا الى ان كاتبة هذه الدراسة سبق لها ان انشات اختبارا من هذا القبيل فى بحثها للدكتوراه عام ١٩٦٨ (ص ٣٣٣ وما بعدها) واطلقت عليه اسم « اختبار الاغلاق » ١ ، ٢ closure test I,II على نمط اختبارات الاشكال المتضمنة embedded فى الادراك البصرى . ويتالف من صورتين فى كل منهما يقوم المفحوص بتحديد ما اذا كان لحن معين متضمنا فى جملة موسيقية اكبر . ولا ندرى ان كان المؤلف قد اطلع على عملنا ولم يشر اليه ، وخاصة ان بحثنا سابق على بحثه

(٣٧) Teplov, B. M. Psychologie des aptitudes Musicalts. Paris : presses Universitaires des France-1966

زمنيا،ام الامر محض اتفاق و « توارد خواطر وافكار » (٢٨) بالاضافة الى اننا تنبهنا في بحثنا السابق المشار اليه الى ضرورة التمييز بين « الاغلاق » من ناحية والمسافات intervals من ناحية اخرى وانشأنا اختبارا آخر اطلقنا عليه اسم « تقدير المسافات » ، وبهذا نكون قد سبقنا الى قياس المكونين الاساسيين للذاكرة اللحنية بالرغم من اختلاف الاطار النظرى بيننا وبينه.

والحق ان التمييز بين الاغلاق (المحيط اللحنى) وفروق الدرجات الصوتية (المسافات) مسألة صعبة انتبه اليها ديفيز في كتابه (ص ١٥٠) فمن المستحيل في المرحلة الراهنة معالجة المحيط معالجة مستقلة عن المسافة ، بل اننا لو غيرنا اتجاه فروق الدرجة الصوتية فان المحيط اللحنى ينقلب كلية وبالتالى تدرك المسافات الصاعدة على انها هابطة والعكس صحيح . وفي رأينا ان هذا الموضوع قد يفيد كثيرا من قواعد التحويل التى تناولها برنشتين والتى عرضناها في القسم السابق من هذه الدراسة .

ثم يتناول ديفيز بالتفصيل مسألتى التوافق/التنافر ، والايقاع وبالنسبة للمسألة الاولى يهتم ببيان أن احكام الناس على مدى الشعور بالسرور او عدم السرور من ثالثات مؤلفة من نغمتين تتسم بدرجة عالية من الاتساق سواء كانت هذه الاحكام في ضوء تقديرات الخشونة او احداث السرور وغيرهما . ولسبب تشابه هذه الاحكام فاننا نستطيع أن نفسر ذلك في ضوء التوافق / التنافر ، وهكذا يصبح التوافق / التنافر معناه المرتبط بالتقويم الذاتى للعمل الموسيقى وبالتالى فانه يتغير من حالة لاخرى كدالة للسياق .

اما بالنسبة لمسألة الايقاع والادراك الايقاعى فانه يمكن أن يتطور الى مستويات متطرفة من التعقد تتعدى حدود المستوى البسيط من « الاحتفاظ بالزمن » وعلى الرغم من أن الايقاع يكون اكثر فعالية حين يتحدد في علاقة تكاملية تبادلية مع المتتابعات النغمية ، فانه لا يعد بحال من الاحوال تابعا للجوانب النغمية في الموسيقى ما لم نجعله نحن كذلك . ففى بعض الثقافات الموسيقية تحتل الجوانب الايقاعية اولوية عظمى ، بينما تشغل الجوانب النغمية دورا اقل . ويعترف ديفيز (ص٢٠٠) بان شيوع القول بان للايقاع دورا ثانويا بالنسبة للنغمية انما يرجع الى الثقافة الموسيقية الغربية التى تتضمن مثل هذا التمييز الذى يعنى فشلا في استغلال امكانات الايقاع استغلالا كافيا ويبدو لنا ان الموسيقى العربية هي في الوضع الافضل لانها لا تجعل لاحدهما اولوية على الاخر ، ويحتل فيها الايقاع والنغمية مكانة تكاد تكون متساوية وكم نحن في حاجة الى مزيد من البحث حول هذه المسألة في الاطار العلمى الذى تحدد سيكولوجية الموسيقى .

التفسير « اللغوى » لتاريخ الموسيقى الغربية :

ويخصص **برنشتين** اكثر من نصف كتابه (من ص ١٩٣ الى ص ٣٢٥) لما يمكن ان نسميه التفسير « اللغوى » لتاريخ الموسيقى الغربية، وهو احدث صور التفسير التاريخى. ويتناول هذا في فصول ثلاثة هي على التوالى : مناهج ومخاطر الغموض ، وازمة القرن العشرين ، ثم شعر الارض ، وفي هذه الفصول نجد اعمق صور التحليل الموسيقى من وجهة النظر اللغوية .

(٢٨) ستؤجل الكاتبة الحكم في هذه المسألة حتى تطلع على رسالة ديفيز كاملة ونرجو ان يتوافر هذا قبل اكتمال نشر كتابها « الاسس النفسية للموسيقى » . مكتبة الانجلو المصرية (تحت الطبع) وعموما فقد نشر تقرير عن اختبارات الاغلاق الموسيقى في المجلد الثاني من كتاب بحوث في تقنين الاختبارات النفسية . الانجلو المصرية ١٩٧٨ .

ففى تحليل برنشتين لمسالة الغموض فى الموسيقى يجد ان لكلمة ambiguity الانجليزية معنيان يردان الى المقطع ambi احدهما الثنائية حيث يعنى الشىء معنيين مختلفين ، وثانيهما العمومية والذى يعنى الابهام الذى يؤدى الى اللايقين ويمكن تتبع تاريخ هذين المعنيين فى الموسيقى فالغموض بالمعنى الثنائى من امثلته الكروماتيةالدياتونية حتى وصـل احتواء الاول فى الثانى الى حالة التوازن الكامل في موسيقى باخ التى كانت بداية للعصر الذهبى الذى استمر قرنا كاملا .

وحين يحلل برنشتين سيمفونية موتسارت فى مقام صول الصغير يجد فيها انواعا جديدة من الغموض حيث تتحول سيميتريات البنية العميقة ــ بقواعد التحويل اللغوية ــ الى ابنية سطح غامضة جماليا ، ويتعدى الامر حدود الغموض الثنائي الذى هو في جوهره غموض فونولوجى ليصبح غموضا اعرابيا .

ويوجد نوع ثالث من الغموض هو ما يسمى الغموض السيمانتى ، ومن امثلته السيمفونية الريفية لبتهوفن التى تمتلىء باشياء غير موسيقية . وظلت تجربة بتهوفن هذه فى الصراع السيمانتى ، اى الموسيقى ذات البرنامج،تحت التحكم الكلاسيكى الكامل فلم يكن الرجل مهتما « بالرسم بالنغمات » وانما هو على حد قوله ، كان يوحى بالشعور بحياة الريف ، وظلت سيمفونية من الاثار الخالدة للعصر الذهبي .

وخلال القرن التاسع عشر نجد ان كل صور الغموض الثلاث تتزايد فى كل الكم والحدة ، ومع نهاية ذلك القرن نجدنا امام المعنى الثاني للغموض اى « محض الابهام » وهنا تحولت المباهج الجمالية للغموض الى مخاطر . وتمثل هذا كله فى بتهوفن ، اخر الكلاسيكيين العظام واول الرومانسيين العظام ايضا . فمع بتهوفن بدات الثورة الرومانسية مستحضرة معها الصورة الجديدة للفنان الذى اصبح يشعر بحقوق مقدسة اكدتها مبادىء الثورة الفرنسية وحريات عصر نابليون ، واهمها حرية خرق القواعد وابتكار قواعد جديدة وابداع صور ومفاهيم جديدة ، مما قاده الى عالم جمالى جـديد . وظهر فى الميدان بايرون وجان بول وديلاكروا وفيكتور هوجو وهوفمان ، وشومان وشوبان وبرليوز وكلهم من دعاة الحريات الجديدة .

وقد اثرت هذهالحريات الجديدة فى الموسيقى من ناحية الابنية الشكلية والاساليب الهارمونية والتلوين الالى ، والميلوديا ، والايقاع ، فهذه جميعا كانت جزءا من عالم جديد يزداد اتساعا، يقع في منتصفه العواطف الشخصية للفنان .

ولا يتسع المقام لاستعراض المغامرات الفونولوجية والاعرابية التى استحدثها مؤلفو هذه الفترة . ويمكن للقارىء المهتم ان يعيد قراءة هذه المرحلة من تاريخ الموسيقى الغربية ويطبق عليها المبادىء اللغوية لتشومسكى والتى طورها برنشتين موسيقيا على النحو الذى بيناه .

الا ان اهم ما احدثته الثورة الرومانسية هذا التفاعل الجديد بين الشعر والموسيقى بل بين جميع الفنون ، بحيث أصبح الفنانون رسامي كلمات (لعلنا نذكر عبارة نزار قباني)، موسيقى الوان ، شعراء نغمات ، وبالرغم من ان بدايات ذلك ظهرت فى اعمال بتهوفن ، الا ان الامر ظل ينتظر برليوز ليظهر «بوضوح» هذا « الغموض » السيمانتى الجديد وخاصة فى عمله الكبير Symphonie Fantastique وظهرت له اعمال ومؤلفات متنوعة مثل الاوبرا ، والاوراتوريو والكانتاتا والاغنية والموسيقى ذات البرنامج الصريحة . وفيها جميعا ارتبط الادب بالموسيقى . فبرليوز يريدنا ان نكون على وعى بالمعانى المحددة المتعدية للموسيقى وليس مجرد الايحاء بمشاعر

كما هو الحال عند بتهوفن في سيمفونيته الريفية . وهذا التغير يجبر المستمع على تكوين اتجاه استماعي جديد ، فعليه ان يستمع على مستويين في وقت واحد مستوى موسيقى بحت ، ومستوى متعدى للموسيقى . وظهر هذا خاصة في روميو وجوليت التى سماها السيمفونية الدرامية ، ويقصد برليوز بذلك ان دراما شكسبير اصبحت تروى موسيقيا باضافة الكورال والغناء الفردى بل ان المناظر الهامة (معركة الشارع، منظر الشرفة ، منظر المقبرة وغيرها) فان الاوركسترا ترويها وحدها بعبارات مصورة الى حد كبير .

وبعد عقدين من الزمان **اشتق فاجنر** عمله الشهير اوبرا Tristan & Isolde من روميو وجوليت لبرليوز مستخدما طرق النحو التحويلى بمعناه عند تشومسكى حيث احد الابنية السطحية (عند برليوز) اصبح بنية عميقة لبنية سطح اخرى (عند فاجنر). ولم يعتبر برنشتين ان فاجنر قد اقتبس من برليوز ، وانما هو في رايه « مثال تحويلى » وهو مثال على ان اللغة النغمية يمكن ان تتحول من فنان لاخر ، وتنمو في التعبيرية والاتساع في مدى زمنى لا يزيد على عشرين عاما . وقد يلاحظ قارىء تاريخ الموسيقى الغربية امثلة على هذا ومن ذلك التحول من هايدن الى بتهوفن ، ومن سكرايبن الى سترافنسكى ومع هذا التحول يزداد الغموض. وتعد اوبرا Tristan & Isolde قمة في هذا — فهى نقطة تحول — بعدها لم تعد الموسيقى كما كانت . لقد وجهت تاريخ الموسيقى مباشرة الى الازمة التى واجهتها في القرن العشرين وهى الازمة التى لم تحل حتى وقتنا الحاضر ، وعمرها يزيد الان على نصف قرن .

ان مهمتنا — كما يقول برنشتين (ص٢٣٨): ان نواجه السؤال اللامجاب « لا يقيز وان نفهم هذه الازمة ، ولكن نفعل لابد من البحث من جذورها في القرن التاسع عشر حين كانت الفنون جميعا على اعتاب تغير راديكالى لا مجرد تغيير اسلوبى فقد ظهرت الانطباعية في الفنون التشكيلية وكانت التكعيبية على الابواب والتجريدية في الافق القريب . وظهر الشعر الحديث متحديا قواعد الاعراب ، مؤكدا على انتشار المعنى وعدم الاتساق المنطقى وخاصة شاع في كل هذا غموض الاحلام والصور والرموز . وظهر هذا كله في الموسيقى وخاصة في مقطوعة ديبوسى prelude a L'aprés-midi dûn Faune والتى اعتمد فيها على قصيدة شهيرة لما لارميه .

واستخدم ديبوسى في هذه المقطوعة الترايتون tritone (الرابعة الزائدة) وهى مسافة لها دلالة خاصة في التاريخ الموسيقى كله لانها تناقض المفاهيم الاساسية المتعلقة الدياتونية وظلت مرفوضة في كل العصور باسم « الشيطان في الموسيقى » diabolus in musico ومع ذلك اعتبرها ديبوسى المبدأ البنائى الاساسى في موسيقاه . وقد حلل برنشتين هذه المقطوعة تحليلا موسيقيا عميقا توصل الى انها تحتوى على اول مادة موسيقية لامقامية atonal في تاريخ الموسيقى ، ومع ذلك فهى تعد احدى روائع البنية الموسيقية .

ومع بداية القرن العشرين ظهر في الافق شيء جديد ، اضطراب ممتزج بشعور بان موجة التفاؤل الزائد لن تستمر ، شعور بنهاية القواعد في الموسيقى والرسم والشعر ، وتدهور البورجوازية والثروة الاستعمارية والقوة الامبريالية لقد كانت العقول الحساسة في الثقافة الغربية وخاصة في عام ١٩٠٨ تتوقع انهيارا اجتماعيا ، ظهر بالفعل في الحرب العالمية الاولى ، بل ظهرت في ذلك الوقت بوادر مبشرة للفاشية حين يتحدث مارينتي عن المستقبلية ويعظم من شأن الحرب والاله

والسرعة والخطر ، ويدعو الى تحطيم الماضي بكل تقاليده ، ومنه الموسيقى . وفي نفس الوقت كان مالر Mahler يكتب السيمفونية التاسعة وسكرابين يكتب بروميثيوس ، وسيبلوس يكتب السيمفونية الرابعة وفيها جميعا وداع للمقامية وتعبير عن شكوك ومخاوف غير محددة .

وكانت اشد هذه « التنبؤات » حدة ماكان في فيينا عاصمة امبراطورية النمسا والمجر المنهارة وقد عبر كارل كروس عن ذلك في كتاباته النقدية عن انحطاط اللغة ، وبهذا كان يتوقع ما سيحدث ، تماما كما فعل مالر الذي مات مع موسيقاه المقاميه الحبيبة ، وفي نفس الوقت كان يولد مؤلف جديد في الثلاثينات من عمره ــ يتوقع ايضا ما سيكون ، وسيعيش في خضم الازمة حتى العنفوان ، انه ارنولد شوينبرج .

ان المشكلة المبكرة التي واجهها شوينبرج

ان الغموض المقامي الذي ارتاده فاجنر تطور من بعده الى الحد الذي اصبح يتطلب حلا جذريا . لقد اصبحت الاعمال ليس فقط لا يمكن معالجتها كروماتيا ولكنها تضخمت في الحجم وظهرت اكثر المقطوعات الموسيقية طولا وكثافة وتعقدا في التاريخ الموسيقى من تاليف رجر Roger بفتز Pfitzner ، بل ومن تاليف شوينبرج نفسه (مقطوعته المسماة Gurrelieder) وهكذا اصبح الغموض الفاجنري ازمة حقيقية .

وحتى عام ١٩٠٨ كان شوينبرج يسعى جاهدا للمحافظة على المقامية وعلى كروماتية ما بعد فاجنر وبعد مصنفه العاشر opus lo مقطوعته المقامية الاخيرة لسنوات عديدة تالية . وابتداء من المصنف الحادي عشر opusil المسمى Three Piano Picees ظهرت اللامقامية atonality ولم تكن لامقامية ديبوسي في السلم ذي الابعاد الكاملة الذي هو في جوهره « مقامي » ، وانما كانت لا مقامية non-tonal بالمعنى المباشر للكلمة وهكذا اواجه تاريخ الموسيقى التغير الكامل في مساره .

وفي نفس العام ــ في مقاطعة كونكتيكت بالولايات المتحدة ــ ظهر اكثر التعليقات حدة على الازمة المقامية من مؤلف امريكي مجهول ، لم يسمع به احد ، ولم يحظ باي تقدير ، هو تشارلز ايفز Charles Ives في مقطوعة صغيرة رائعة اسماها « السؤال اللامجاب » The Unanswered Question على الرغم من انه لم يكن على علاقة بشوينبرج ، او على وعي بازمة فيينا الحضارية والسؤال الذي تطرحه موسيقى ايفز هو سؤال ميتافيزيقي في جوهره الا انه ــ كما يرى صاحبه ــ بل وكما يحاول برنشتين ان يحدده (ص ٢٦٨) ــ هو سؤال موسيقي : فهو اي موسيقى في قرننا العشرين ؟ وقد عبرت هذه المقطوعة بصدق عن ازمة القرن الوليد في ذلك الوقت .

وسرعان مبا انقسم القرن العشرين كما ينقسم النهر الى فرعين فمن ناحية نجد المؤلفين المقاميين يقودهم **ايجور سترافنسكي** Igor Stravinsky يسعون الى شمول الغموض الموسيقي واوسع نطاق باستخدام انواع جديدة من التحويلات ، لكنها تظل دائما ــ الى حد ما ــ داخل حدود النظام ــ المقامي بينما نجد ــ من الناحية الاخرى المؤلفين اللامقاميين يقودهم شوينبرج يبحثون عن المجاز الجديد خلال تحويل واحد هائل وعظيم هو تحويل النظام المقامي كله الى لغة شعرية جديدة ومختلفة وظل الخلاف بين الجانبين المتصارعين حول ايهما يمثل حقا « الموسيقى الحديثة » .

وقد اختار بعض احد الجانبين دون الاخر ومنهم ثيودور ادورنو T.Adorno الذي تحيز صراحة لشوينبرج في كتابه الشهير « فلسفة الموسيقى الحديثة » . الا ان برنشتين يرى

(ص ٢٧٠) ان الامر يمكن ادراكه بطريقة هيجل الجدلية ـ على انه «تناقضات منطقية» لنفس الازمة الثقافية اى ان سترافنسكى وشوينبرج ليسا الا طريقين مختلفين لنفس الشيء ، فقد حاول سترافنسكى الابقاء على التقدم الموسيقى متحركا بالاستمرار فى اشتقاق غموض مقامى وينبوى حتى وصل الى نقطة اللاعودة . اما شوينبرج ـ متنبئا بنقطة اللاعودة هذه ومستعينا بالحركة التعبيرية التى سادت الفنون الاخرى ـ فقد انشق كلية على المقامية وعلى الابنية الاعرابية المعتمدة على السيمترية .

وقد اشرنا الى بعض تجارب شوينبرج المبكرة فى مصنفيه العاشر والحادى عشر التى ظهرت فيها اللامقامية الحرة . الا انه حسم الامر تماما فى رائعته التعبيرية الخالدة المسماة Pierro Lûnaire (مصنفه الحادى والعشرين) وهى عبارة عن دائرة Cycle مكونة من ٢١ قصيدة شعرية باللغة الالمانية لالبرت جيرود للغناء مع مجموعة صغيرة من الالات وفيها ابتكر نوعا جديدا من الغموض اسماه Sprechstimme حيث المغنى لا يغنى بالفعل وانما يصدر شيئا وسطا بين الغناء والكلام ، وكان هذا فى ذاته ضربة جديدة للمقامية .

ولكن سرعان ما اتضح ان اللامقامية الحرة كانت فى ذاتها نقطة لاعودة فهى تحقق شرط التقدم الموسيقى ، لانها تواصل خط التعبيرية الرومانسى بطريقة ذاتية من فاجنر وبرامز حتى بروكنر ومالر ـ لقد قضى على جميع القواعد وادى هذا هذا الى ظهور موسيقى فى غاية الصعوبة سواء من حيث الشكل او المحتوى . ولم يعد من السهل على المؤلف الموسيقى ان يظل محافظا على لا مقاميته بسبب وجود حافز مقامى فطرى لدينا جميعا .

ولهذه الاسباب مجتمعة كان لابد من ظهور نسق جديد من نوع ما للتحكم فى «الفوضى» . ولهذا فان شوينبرج اتجه الى تطوير طريقته الشهيرة فى استخدام النغمات الاثنتى عشرة والف مصنفه الهام الثالث والعشرين opus 23 عام ١٩٢٣ وفيه تعرض جميع النغمات الاثنى عشر فى نظام محدد مقدما ، او فى سلسلة دون ان تتكرر نغمة واحدة الا بعد ان تعرف النغمات الاحدى عشر الاخرى وتسمى هذه النغمات الاثنى عشر Twelve-tone row (بالصيغة الاثنى عشرية) (٢٩) واصبحت تقوم بوظائف معينة مشابهة لتلك التى تقوم بها فى النظام المقامى ، وتسمى dodecaphonic بل حلت محل التاليف المقامى وقدمها شوينبرج هدية لمؤلف القرن العشرين الذى يعيش الازمة . وشملت خيال مؤلفين كبار من امثال البان برج Alban Berg وانطون ويرن Anton Webern وكلاهما من تلاميذ شوينبرج واستمرت حتى يومنا الحالى ، مع بعض التعديلات بالطبع تمثلت فى موسيقى مؤلفين مثل ستوكهاوزن وبوليز ، وودين ، وكرتشير ، ورويبه ، وفوس ، وبريو وموسيقى برنشتين نفسه رغم ندرتها كما يقول هو (ص ٢٨) .

والاشكال الاساسى هنا ان « القواعد » الموسيقية الجديدة عند شوينبرج لا تعتمد اعتمادا واضحا على وعى فطرى او على حدس بالعلاقات المقامية ، انها تشبه قواعد « لغة اصطناعية » وبالتالى يجب تعلمها . ويبدو ان هذا يقودنا الى ما اعتيد على تسميته بانه « شكل بلا محتوى » ، وهذا ما اتهم به

---

(٢٩) ترجم هذا المصطلح Twelve- one row بالصيغة (الاثنى عشرية) فى المرجع التالى هوجو لايختنتريت ـ الموسيقى والحضارة . ترجمة احمد حمدى محمود ، مراجعة الدكتور حسين فوزى . المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر . ١٩٦٤ ص ٤٢١) .

شوينبرج في الاتحاد السوفيتي الذي يرفض « الصورية » formalism وهذا غير صحيح لقد كان الرجل موسيقيا محبا للموسيقى . ولديه شعور بالمقامية في جميع موسيقاه حتى نهاية حياته . وفي العقد الاخير من حياته كتب يقول : « لدى شوق للعودة الى الاسلوب القديم » وظل قويا عندي ومن وقت لآخر كان علي ان اوضح لهذا الحافز » (ص ٢٨٧) وهذا هو سبب انه كتب كثيرا من الموسيقى المقامية حتى في نهاية حياته عام ١٩٥١ واعتبر الفروق بين نوعي الموسيقى فروقا اسلوبية . هل تصدق ان هذا القول يصدر عن رجل انفق معظم حياته يمزق عالم الموسيقى بانكار المقامية ؟ . وهكذا نجد اننا امام قول برنشتين الصريح (ص ٢٩١) بان الموسيقى كلها مقامية حتى ولم تكن كذلك ، لانها لا يمكن ان تكون بلا جذور او تقاوم « الفطرة » الانسانية وقد نما هذا الاتجاه عند برج الذي يعد اكثر تلاميذ شوينبرج حماسا والتزاما بالنغمات الاثنى عشر الا انه طوره ليحقق ما يسميه برنشتين (٢٩٧) الغموض الايجابي بدلا من « الغموض السلبي » الذي يلاحظه عند شوينبرج والذي يرجع ـ عنده ـ الى أن موسيقى شوينبرج لا تالفها « فطريا » الاذن البشرية لانها اقرب الى « اللغة الاصطناعية » كما اشرنا .

وظهر هذا التقدم في موسيقى برج في اخر اعماله خاصة وهو كونشرتو الكمان الذي كتبه عام ١٩٣٥ وفيه لم تعد المسالة ان تكون مقاميا او لاتكون وانما تحقيق التوازن العادل بينهما . فقد اختار لهذا الكونشرتو صيغة التى عشرية مليئة بالتضمينات المقامية ، اى لها جذور قوية جدا في الماضي الموسيقى التقليدي فالمسافات فيها سيمترية ، وفيها لافة « التصالب » من نوع ا ب : ب ا على النحو الذي بينه برنشتين في تحليله الموسيقي اللغوى الاساسي . واضاف الى ذلك كله « القلب » inversion على طريقة باخ ، والتجزيء fragmentation على طريقة بتهوفن ، والغموض الايقاعي على طريقة شومان بالاضافة الا كل ما هو اساسي في مؤلفات جميع مؤلفي فينا . ولكنها ليست من نوع موسيقى فينا المعتادة ، انها ـ مع هذا كله موسيقى معتمدة على صيغة الاثنتى عشرة نغمة ، وهكذا غموض المقامية ـ اللامقامية الى خلق سطح جمالي ايجابي .

هل حلت مشكلت الغموض الاقصى بهذا العمل الذى الفه برج عام ١٩٣٥ يرى برنشتين (ص ٣١٢) ان الامر يزداد وضوحا لو تاملنا اسهام جوستاف مالر بالرغم من انه من جيل اوائل القرن العشرين ففى نفس العام ١٩٠٨ الذى كتب فيه ايفز « السؤال اللامجاب » كتب مالر سيمفونيته التاسعة التى كانت ايضا سؤال عظيما ، الا انها تضمنت جوابا له ايحاءاته العميقة . واهم هذه الايحاءات ان قرننا الحالي هو قرن الموت . ولم يكن مالر وحده في نظرته ، فقد كان الى جانبه فرويد واينشتين وماركس وشبنجلر ووتجنشتين ومالتوس وراشيل كارسون . وقد شهد هذا القرن بالفعل حربين عالميتين مدمرتين ، وحروب صغيرة اخرى لا تنتهي ، كما شهد كل صور الظلم والارهاب ، وابشع صور الحكم الشمولي . وكانت الحركات الفكرية والايديولوجية والفنية التى شهدها القرن محاولات للعلاج : الوضعية ، المنطقية الوجودية والتكنولوجيا المتقدمة ، وعصر الفضاء ، والشك في الحقائق والامراض العصابية والذهانية ، والحلول الشخصية لتحقيق السعادة الفردية في انفاق الوقت (او قتله ان شئت) وجمع المال ، ثم ظهور الحركات الدينية الجديدة والحركات الفنية الجديدة في الرسم والموسيقى والشعر وكلها جزء من الجواب الذى تنبأ به مالر : الموت ، ولكن ليس الموت الفردى على طريقة القرون الماضية ولكنه الموت الكلي ، موت الكواكب الذى نعيش عليه .

واعظم من صدق « نبوءة » مالر كان شوينبرج وسترافنسكى ، كانا استمرارا له بالرغم من اختلافهما الكلى ــ فقد قضيا حياتهما يصارعان بطرقهما المختلفة للابقاء على التقدم الموسيقى واستمراره تجنبا « لليوم الاسود » ــ كما يقول برنشتين (ص ٣١٥) .

ولم تكن موسيقى القرن العشرين وحدها التى ولدت من رحيم اليأس والاحتجاج او من الهرب من كليهما . ففى الادب ظهر سارتر وكامى واندريه جيد ، كما ظهرت اعمال من نوع الغثيان والغريب والشمس تشرق ثانية والمزيفون والجبل السحرى ودكتور فاوست، بل حتى لوليتا وفى الفن التشكيلى نجد بيكاسو ومستريكو وسيلفادور الى . وفى الشعر برز تس اليوت باعماله الشهيرة حفل كوكتيل ، القتل فى الكتدرالية ، الارض الخراب ، الرباعيات الاربع ، كما برز اودن وقصيدته الشهيرة : عصر القلق : ثم قصيدته الاشهر فى الوقت الحاضر For the time being وكذلك الشعراء العظام باسترناك ، وبابلونيرودا وسيلفيابلات وفى السينما ظهر فيلم الحياة اللذيذة وفى المسرح ظهرت فى انتظار جودو ووازك ، ولولو ، وموسى وهارون والام شجاعة وهى جميعا اعمال عظيمة ولدت من اعماق اليأس مغموسة بطعم الموت الا ان اعظم ما فى هذا كله ان الموسيقى العظيم مالر تنبأ بهذا وقاوم الدخول فى القرن العشرين عصر الموت وعصر نهاية الاعتقاد الا ان مقاومته لم تتعد حدوده كفرد فمات مبكرا عام ١٩١١ .

ويخصص برنشتين الفصل الاخير وعنوانه « شعر الارض » لمسالة الصدق Sincerity فى الفن، وفى اطارها يحلل الصراع بين شوينبرج وسترافنسكى فالثنائية الهامة التى اكتشفها فى عمل ايفيز العظيم « السؤال اللامجاب » ليس بين المقامية واللامقامية وانما هى اوسع نطاقا من ذلك وترتبط بالسؤال الاكبر وهو الصدق » الذى يقصد به التعبير المباشر عن الشعور والذات استمرارا لخط فاجنر لعظيم . وكان شوينبرج الامتداد الطبيعى لهذا التيار فى كل موسيقاه سواء كانت مقامية او لامقامية او متسلسلة Serial .

ويرتبط بهذا مسالة اخرى هى العلاقة بين الفن art والصناعة artificiality فالى اى حد يمكن للفن ان يكون اصطناعيا ثم يبقى فنا ؟ الاجابة تختلف من عصر لاخر ومن فترة اسلوبية لاخرى ، ومن ثقافة لاخرى وفى جميع الاحوال يتضمن الفن صنعات artifices معينة وان تكون متقننا artistic ان تكون ايضا صناعا ar ful ولذلك فمن المستحيل التمييز القاطع كما هو الحال عند ادورنو حيث يعتبر الفن الاصيل هو ذلك التعبير الذاتى الصادق وغيره يكون اصطناعا وبالتالى يعد زيفا .

واذا عدنا مرة اخرى الى ازمة القرن العشرين فان سترافنسكى هو الذى ظهر ليقود عملية الانقاذ الكبرى للمقامية فى هذه السنوات الحاسمة قبل الحرب العالمية الاولى . فموت مالر عام ١٩١١ ، ومن بعده ديبوسى بدا كما لو كان موتا للمقامية . كما برز شوينبرج منكرا عنيدا لها، الا انه من حسن حظ المقامية ان يظهر سترافنسكى فى نفس الوقت داعية عظيما للمقامية . وبدا الموقف على هذا النحو : شوينبرج يكرس نفسه لانقاذ الموسيقى من ازمتها بالاستمرار فى التقليد الذاتى الرومانسى، بينما يتاهب سترافنسكى لقيادة حركة جديدة تبعث الحياة فى المقامية، « المتحضرة » ، وهذا ما حاوله لاكثر من اربعين عاما : ان تبقى المقامية « طازجة » وقد يجادل ادورنو بأن فعل ذلك عن طريق «التبرير» وذلك « بتجميد » الحياة فيها . وهذا فى راى برنشتين (ص ٣٣١) وصف ساخر لطريقة سترافنسكى فى « التعبير الموضوعى الجديد » .

ولكن هل يوجد حقا ما يمكن ان يسمى « التعبيرية الموضوعية » objective expressivity وهل هذا ممكن حاليا ؟ ان الاجابة دائما كانت بالايجاب على مدار التاريخ الموسيقى سواء في العصور الوسطى او عصر الباروك ، او الكلاسيك ، او الموسيقى الحديثة ، وليس اقل مثل موسيقى ايجور ستراقنسكى ولقد كانت هذه التعبيرية الموضوعية في بداية القرن العشرين ضرورة مطلقة كرد فعل للذاتية المتطرفة في الموسيقى الالمانية من فاجنر حتى شوينبرج . وكانت لهذا الاتجاه مقدمات في باريس عام ١٨٩٨ عند اريك سالى الذى رفض اتجاه « التعبير عن الذات » الذى كان شائعا حينئذ ومن الطريف ان هذا الاتجاه ظهر متوازيا في الفنون الاخرى ومن ذلك عند بيكاسو في الرسم وعند كوكتو في الادب .

ومن الطريف ان ساتى وبيكاسو وكوكتو تعاونوا جميعا عام ١٩١٧ في عمل باليه اسمه «الاستعراض Parade وفيه استغل كل اسلوب مضاد لفاجنر او قل على الاصح مضاد للذاتية الرومانسية وللبورجوازية ، وهذا ما جعله يبدو مضادا للصدق الفنى ، بمعناه « البورجوازى » ؛ بل ومضادا «للفن» بمعناه الشائع في اواخر القرن التاسع عشر . الا ان هذا الباليه كما يرى برنشتين ص ٣٣٢ ـ ليس اقل صدقا من موسيقى الباليه في اوبرا عايدة (التى الفها موسيقى ايطالى في القرن التاسع عشر من موسيقى مصرية زائفة) اما المضاد لهذا الفن حقا فقد اتخذ صورته المتطرفة في الدادية dadurism .

وكان ستراقنسكى هو الرجل المناسب في اللحظة المناسبة ، الرجل الذى يستخدم « الموضوعية الجمالية » وينتج منها موسيقى « جميلة » حقا وعنده لم يعد المؤلف الموسيقى يعبر عن ذاته ، او صراعاته الداخلية او عالمه النفسى ، وانما هو يتامل عالما مرتبطا به وجدانيا ـ كما فعل بالعالم النوعى للكارنفال الروسى في Petrouckha ، او عالم الحلم بروسيا الوثنية في Le Score ،ولتصبح الموسيقى الناتجة حينئذ نوعا من الوثيقة الجمالية او العرض الجمالى الموضوعى .

ويتناول برنشتين اسهامات ستراقنسكى في اطار تحليله اللغوى الموسيقى اى من خلال الجوانب الفونولوجية والاعرابية والسيمانتية. وقد تكون اهم اضافته الفونولوجية ما يتم في استخدامه المتزايد لما اعتيد تسميته بالتنافر وبعبارة اخرى فان مقامية ستراقنسكى اكتسبت اضافة هامة هي : الحرية التنافرية واصول هذا التنافر الجديد اكثر اساسية من محض الاستخدام الجزافى لنغمات خاطئة بغرض احداث الصدمة واكثر جدة واكثر قصدا ، واكثر تنظيما ويقترح برنشتين (ص ٣٣٨) طريقتين لفهم هذا التنافر الجديد وهما :

١ ـ توسيع فكرة الثلاثى triadic بحيث اصبحت الثالثات السباعية او التساعية او الاحدى عشرية وغيرها تؤدى الى التنافرات المقامية الجديدة

٢ ـ المفهوم الجديد للمقامية المتعددة polytonality اى استخدام اكثر من مقام واحد في المرة الواحدة ، وفيه بدا كما لو ان المقامية يمكن انقاذها وتحديثها بنوع من الانقسام الذاتى ، اى انقسام اى مقام الى مقامين مختلفين ومتآنيين او اكثر . وفي حالة الانقسام الى مقامين تحصل على المقامية الثنائية bitonality وفي حالة ما هو اكثر من مقامين تحصل على المقامية المتعددة polytonality .

وقد استخدم ستراقنسكى التريتون في مقاماته الثنائية كما وجدناه عند ديبوسى والبان برج ، الا ان التريتون يقوم عنده بدور

جديد تماما ، فهو يعطينا هذه العلاقة التريتونية غير المستقرة بين ثلاثيتين تغضبتين تماما وبالتالي ينتج غموضا رائعا .

الا ان المقامية الثنائية لا تؤدى وظيفة انتاج الثنائيات فقط ، وانما يمكن ان يؤدى الربط بين تالفين مختلفين الى خلق تآلف ثالث ، اى وحدة فونولوجية جديدة وكل من هذين التالفين لا يكون فى ذاته مقاميا مقامية واضحة بل هما معا ، وهذا نوع من التنافر الجامع . وهذا طريقة جديدة تماما في النظر الى الهارمونى المقامى ، طريقة تنسب الى سترافنسكى وحدة .

اما المقامية المتعددة فتنشا من الجمع بين علاقتين مقاميتين او اكثر ، وقد تكون اشد تعقدا من ذلك . ويرتبط هذا باحد الجوانب الاعرابية وهو الاحلال الايقاعى Rhythmic displacement وفيه نجد انفصال ذلك الايقاع الذى يشبه التعدد المقامى ، ويمكن ان يسمى « التنافر الايقاعى » كما يقترح هارولد شابيرو « الصخب اللاسيمترى » asymmetry racket حيث اصبحت اللاسيمترية فنا في ذاتها . وبلغة تشومسكى فان سترافنسكى استخدم اجراءات التحويل « اللغوى » . وطريقته فى هذا تشبه الطرق التكعيبية cubistic عند بوال وبيكاسو . وتتمثل هذه الخصائص فى اعماله كلها ، وخاصة سيمفونية Psalms التى تعد اعظم اعماله ، ان لم تكن اعظم اعمال القرن العشرين .

وهذه اللاسيمترية الايقاعية هى المقابل الاعرابى للتنافر الفونولوجى ويمكن ان نجد مقابلا اعرابيا اخر للتعدد المقامى ذاته هو ما يسمى التعدد الايقاعى dolyrhythm والذى يعنى — كالتعدد المقامى — وجود ايقاعين او اكثر فى نفس الوقت .

وتؤدى هذه التنافرات الفونولوجية والاعرابية الى ظهور ما يسمى البدائية primitivins ويضاف الى ذلك الجانب السيمانتى او المعانى « البدائية للموسيقى الشعبية folkmusic » والتى تمثل دم الحياة في هذه الاعمال وهذا هو احد المعانى الذى تفهم به موسيقى سترافنسكى على انها « **موسيقى الارض** » ، **فاعماله عميقة الجذور في ارض الفولكلور** ، بل تصل الى ما هو اعمق من الموسيقى الشعبية التقليدية الى ما قبل التاريخ . فبعض نغماته في Les Noces تبدو كما لو كانت من موسيقى الصين القديمة، وبعضها اكثر بدائية من ذلك . انه لم يحتو السلم اليناتونى فقط ، بل احتوى ايضا تجمعات النغمات الثلاث او الاربع كما ان العنصر الفولكلورى يركز كثيرا على الجانب الاسطورى ، او ما يسميه كارل يونج اللاشعور الجمعى ، مما يجعل اعمال سترافنسكى اقرب الى المجاز الانثروبولوجى العميق .

الا ان الاثار السيمانتية الاكثر حدة فى بدائية سترافنسكى نتجت عن « الحداثة التى يتناولها بها . وهكذا نجدنا امام مؤلف موسيقى حاذق فى القرن العشرين يكتب موسيقى ما قبل التاريخ . وقد استطاع ان ينتج من هاتين القوتين المتصارعتين — على طريقة هيجل — مركبا جديدا synthesis ظل عاملا مؤثرا فيه طوال حياته في التاليف الموسيقي ، حتى بعد ان توقف عن كتابة ما يسمى الاعمال «الروسية» فلم تكن « العامية» الروسية وحدها هى التى جذبته ، ولكن جميع « العاميات » قديمة وحديثة وصولا الى « لغة عالمية » الشارع ، تشمل الجاز ، وموسيقى الصالون بما تشمله من موسيقى الفالس والبولكا والفوكستروت والتانجو

والراج وسرهان ما وجدنا داريوس ميلهود يؤلف Saudade do Brasil يتحدث فيها « العامية » البرازيلية بالرغم من انه باريسي ، وفرنسيس بولنك يتحدث « عامية » قومه الفرنسية في Les Mamelles des Tirésias وهارون كوبلاند يتحدث « العامية الامريكية ، عامية رعاة البقرة ، بل سنجد بعض الالمان ومنهم كيرت فيل يتأثرون بهذا الاتجاه الجديد .

الا ان الرائد في جميع الاحوال هو سترافنسكى الذى انتج موسيقى ذات خصائص غير مسبوقة فيها الجد والسخرية . فالسخرية مصدر آخر من مصادر الاتجاه الجديد ، والتى هي في جوهرها تتألف من مكونات سيمانتية سيئة المزاوجة او متعارضة ومن المعلوم في اللغة ان المكونات السيمانتية من هذا النوع تكون كاملة فونولوجيا ، وصحيحة اعرابيا ، الا انها مستحيلة سيمانتيا باستثناء الشعر الذى يعتمد على التحويل المجازى . وما يجعل هذا كله ممكنا التضمينات الاساسية للحلم والذى يجعل كل الاشياء تعمل على المستوى الجمالي اللاواقعى ، كما يؤدى الى التعارض ثم السخرية .

والسخرية مفهوم اساسي لفهم سترافنسكى ، وخاصة حينما تطورت موسيقاه اسلوبيا من اعماله المسماه « بالروسية » وكان سؤال الهام : كيف يحافظ على بقاء المقامية ولم تكن الاجابة ما كان يفعله زملاؤه المقاميون من تخبط في محاولة للوصول الى نوع من « التحديث العشوائى » . انما الامر عنده يتطلب « عملية انقاذ » عظيم من نوع ما للموسيقى المقامية وقد وجد سترافنسكى هذا الانقاذ في المفهوم الذى نسميه الان « الكلاسيكية الجديدة » neoclassicism وبه يمكن فرض بعض النظام الجمالي على فوضى التحديث .

ويستخدم برنشتين (ص ٣٦٩) مفهوم الكلاسيكية بمعنى واسع ، ويقصد به اى شكل او اسلوب يعتبر كذلك في اى ثقافة ، اما المقطع "neo" ليدل على ميكانيزمات « المعاصرة contemporaneous التى يتم بها تكييف « الكلاسيكى » لمواصفات العصر . وهكذا تصبح الكلاسيكية الجديدة نوعا من البعث او الاحياء ، وهي بهذا تشبع احدى حاجات هذا القرن المريض حتى الموت » . وهي بهذا تعد رد فعل موضوعي جديد على رومانسية القرن التاسع عشر ويشبه ما حدث في الموسيقى ما حدث للشعر في نفس الفترة الذى وجد في ت . س . اليوت سترافنسكى الشعر الا ان لهذا قصة اخرى .

والسؤال الاخير والهام الذى يطرحه برنشتين (ص ٣٨٠) هل لازال الفن العظيم ممكنا في هذا القرن ، قرن الموت ؟ انه سؤال محير حقا . وقد حاولت الكلاسيكية الجديدة عند سترافنسكى ان تجيب عليه باللجوء الى الانتقائية electioism وهكذا كان الرجل اعظم الانتقائيين ، يقتبس من كل « متحف موسيقى » وقد يكون هذا الاقتباس مباشرة وصريحا كما حدث في pulcinella التى تعتمد كلها على موسيقى ماخوذة من برجولسى وفي Le Baiser de la Fee التى استخدم فيها نفس الميكانيزمات الموسيقية عند تشايكوفسكى ، وقد يكون هذا الاقتباس غير مباشر في صورة اشارات اسلوبية قوية من باخ او هاندل او موتسارت او بتهوفن ، بل اننا في كل عمل من اعمال سترافنسكى تكاد تلمح اثار مؤلف من الماضي مندس فيه ناظر الينا شذرا من خلال التنافر في لغة سترافنسكى الموسيقية التى يقدمها للقرن العشرين .

وبهذا المعنى لم يكن سترافنسكى «صادقا» فى موسيقاه صدق نده العظيم شوينبرج الذى حافظ على التقليد الذاتي للرومانسية بالطريقة الوحيدة التى عرفها – اى طريقة الاثنى عشرة نغمة . وبالتالى فان شوينبرج يمكن ان يوصف بانه الراديكالي الحقيقي والتقدمي الصحيح (ص ٣٨٩) اما سترافنسكى فقد كان موسيقيا بارعا الا انه كتب موسيقاه – كانتفائى – « حول الموسيقى » ، بل « ضد الموسيقى » اذا شئنا استخدام عبارة ادورنو والاشكال الحقيقي الذى وقع فيه سترافنسكى، انه حصر نفسه فى دائرة البحتية purism الجمالية بحثا عن البساطة والوضوح ، وفى ذلك كان يقول في سيرته الذاتية – ان الموسيقى لا تعبر عن شيء على الاطلاق « سواء كان ذلك شعورا او اتجاها للعقل » او حالة نفسية ظاهرة من ظواهر الطبيعة فالتعبير ليس من الخصائص الطبيعية للموسيقى . ولكن اذا كانت موسيقاه بحتية حقا فلماذا جذبه المسرح والباليه التى تستخدم جميع العناصر المتعددة للموسيقى ، ومنها الكلمات ! يبدو لنا ان سترافنسكى ، بل وبعض نقاده – لم يتنبه الى ما يسميه برنشتين (ص ٣٩٠) العامل س او المعنى الحقيقى . لقد افتقد فكاهة العصر فكاهته الوجودية الكبرى والتى تعد جوهر الاعمال الفنية العظيمة فى القرن العشرين ، ونقصد به الاحساس بالعبث الا انه لو فعل لدخل دائرة الذاتية التى حاول ان يتجنبها طوال عمره الموسيقى ومن الطريف ان سترافنسكى – في العقد الاخير من عمره قبل وفاته عام ١٩٦٦ – كان قد تحول الى الموسيقى التسلسلية serial وكانت بدايات هذا التحول فى اعقاب وفاة شوينبرج عام ١٩٥١ . وبدا هذا – فى نظر برنشتين (ص ٤١٩) كما لو ان القائد قد فرالى معسكر « الاعداء » اخذا معه جنوده المخلصين . والف في هذه الفترة مقطوعات تسلسلية رائعة منها Threin وحركات للبيانو والاوركسترا Movements for piano and orchestra الا ان اعمال تلاميذه لم تكن فى معظمها بنفس الجودة ، وكان اثر هذا التحول فى معظمهم سلبيا .

الا انه بعد وفاة سترافنسكى ، ومن قبله شوينبرج ، يجد المؤلف الموسيقى الشاب نفسه يرتد الى اصوله، وحينئذ لا يقع بالطبع الا على المقامية « الفطرية » التى انكرت طويلا وهكذا تحولت وفاة سترافنسكى – باعتبارها الازمة الثالثة للقرن العشرين – حلا للمشكلة وجوابا على السؤال لماما كانت وفاة شوينبرج – باعتبارها الازمة الثانية للقرن – فرصة لظهور تركيب جديد اندمج فيه المعسكران المتعاديان .

وهكذا تحول سؤال ايفز اللامجاب تحولا راديكاليا . فطريقة شوينبرج والتي اصبحت اخيرا طريقة سترافنسكى ، هى طفرة تطورية ولم تكن تحولا ثوريا واذا كان هذا صحيحا فان الموسيقى قد طرا عليها تغيير كيفى . اى انها اصبحت موسيقى من نوع جديد وهو اول تغيير من نوعه يحدث في التاريخ ومع ذلك ظلت المقامية تستعصى على كل تغيير . وهكذا نجد ان هذه النغمات الاثنتي عشرة السحرية موسيقى dodecaphonic هى نفسها النغمات الاثنتى عشرة التى زودنا بها فطريا منذ البداية . بل ان كل اسلوب يغذى غيره ويثرى الموسيقى كلها . وبهذا نصل الى المستوى الارقى من السيمانتيات الموسيقية المجردة .

انا على وشك ان ندخل عصر المصالحة والتركيب الجديد والانتقائية الجديدة ، ومن رواد هذا العصر ستيف ريك S. Reich وستكهاوزن stockhausen وجورج روتشيبرج G. Rochberg وبنجامين برتين B. Britten وشوستاكوفتش Shosta Kowich وجنثر شولر G. Schuller الذى ظل طوال عمره الموسيقى رائد « التيار الثالث » الذى حاول فيه ان يؤلف بين موسيقى الجاز وموسيقى قاعات الكونسير . وفي جميع الاحوال ظلت للمقامية مكانتها ومقامها . عصر يمكن ان يسمى الكلاسيكية الاحدث neo-neoclassicism.

وهكذا يصبح لسؤال ايفز اللامجاب جواباً، بل ان برنشتين يقول في نهاية كتابه الرائع (ص ٤٢٥) انني لا اعرف ما هو السؤال ولكنني اعرف الجواب « البيت فى القامية فطرة « الموسيقى » لغة الانسان » الم اليس هذا التحليل العميق الذى يقترحه برنشتين يستحق الاهتمام للوصول الى تحليل لغوى « للموسيقى العربية » ؟ .

سيكولوجية الموسيقيين والالات الموسيقية :

يهتم الفصل الاخير من كتاب ديفيز بموضوع سيكولوجية الموسيقيين والالات الموسيقية (ص ٢٠١ ـ ٢١٢) وهو موضوع هام في المؤلفات المتخصصة بالرغم من حاجته الى مزيد من الدقة من الوجهة المنهجية ومن المسائل الهامة التى يتناولها هذا الموضوع شخصية الموسيقيين . ويشير المؤلف (ص ٢٠١) الى ان هذه المسالة لن تحظى الا بالقليل من اهتمام علماء سيكولوجية الموسيقى ، ومعظم المعلومات المتاحة لها صبغة تاريخية فقد جاء بعضها من كتابات عن حياة بعض الموسيقيين ، او من دراسات العبقريات الموسيقية ، وجاء البعض الاخر من اوصاف عارضة لها صبغة ذاتية لبعض السمات . ولا يتوافر لنا دراسات محكمة حول شخصية الموسيقيين العاملين في الميدان بالفعل .

ويشير ديفز الى تجربة مبدئية اجراها في معمله حيث دعا ـ على اسس تطوعية بحتة اعضاء اوركسترا جلاسجو السيمفوني وهم جميعا موسيقيون كلاسيكيون محترفون الى اجتماعات ومقابلات غير مقننة شجع فيها الحاضرون على وصف خصائص اقسام الاوركسترا المختلفة وخاصة الالات النحاسية والالات الوترية وقد وجد الباحث انه توجد فروق كبيرة بين هاتين المجموعتين في الادراك، الذاتي لكل منهما وفي ادراك كل منهما للمجموعة الاخرى ، فعازفوا الالات النحاسية يدركون انفسهم يتصفون بالامانة والنظام والطيبة وهذه لا تختلف كثيرا عن وصف عازفي الالات الوترية لهم . وقد وصف هؤلاء انفسهم بانهم مجدون ومنجزون ، وجماليون وحساسون ، وهى صفات تقترب من صورتهم عند عازفي الالات النحاسية . اما فئات عازفي الة الهورن والة الكونترباص والالات النفخ الخشبية فهى اقل انتظاما .

وعندما سئل الموسيقيون عن العوامل التى تؤدى الى الفروق في الشخصية التى وصفوها فكان اكثر هذه العوامل هو الاختلاف ، عدد الافراد الذين يعزفون كل قسم ، فالالات الوترية تتميز بمجموعات من الافراد يعزفون نفس النغمات بينما الالات النحاسية والالات النفخ الخشبية تتألف من جماعات صغيرة من الافراد يعزفون نغمات مختلفة . وقد اشير

الى ان العزف في القسم الوترى يزيد من درجة الشعور بالامن حيث الخطأ الفردى يضيع ق الاداء الكلى للمجموعة وهذا ما لا يحدث ق اقسام الالات النحاسية والات النفخ الخشبية ففى معظم الاحوال تعزف الموسيقى ق هذه الاقسام عزفا فرديا ، وهو موقف مثير للقلق حيث الخطأ الفردى يمكن تحديده . ويصدق هذا خاصة على قادة الاقسام الذين يعزفون عادة اصعب الاجزاء .

ولذلك فان من اهم المتطلبات للنجاح ق العزف على الالات النحاسية او عزف قادة الاقسام الا ينقل القلق ـ اذا اخطأ من احد اجزاء العمل الموسيقى الى اخر ، وانما عليه ان ينتقل الى الجزء الجديد بدرجة كافية من الثقة بالنفس ، كما لو كان الجزء الاول قد تم عزفه بدقة .

ويوجد مصدر اخر للاختلاف يرجع الى الفروق ق درجات صعوبة الالات كما توجد اختلافات في الاصول التاريخية والاجتماعية لهذه الالات . وكذلك فان طبيعة الالات ذاتها ان تفرض مطالب معينة على العازف . واخيرا توجد فروق ق قوة الالات المختلفة فالترمبيت يمكنها ، اذا اراد العازف ان يسيطر على الاوركسترا ، وهذا ما لا يستطيعه عازف الكمان .

ويطرح ديفيز (ص ٢٠٨) سؤالين هامين يستحقان مزيدا من البحث وخاصة من طلاب الكليات والمعاهد الموسيقية ق بلادنا : اولهما هل توجد علاقة بين الالة الموسيقية التي يعزفها العازف وخصائصه الشخصية وثانيهما هل توجد علاقة بين عزف الالة الموسيقية ووجود العازف ق موقف موسيقي معين ؟ والسؤال الاول يرتبط بالسمات الاكثر استقرار ق الشخصية بينما يرتبط الثاني بالمواقف المتغيرة ، وبالتالي فالعلاقة ق الحالة الاخيرة تختلف باختلاف الموقف . ويحتاج هذا الى بحوث تجرى على نطاق واسع لها الطابع المسحي ـ على الالات والعازفين التي تلعب فيها جوانب الشخصية والالات التي يتم عزفها دورا هاما . وهذا ما لا يتوافر ق الوقت الحاضر ق الافكار الاوروبية ، ناهيك عن بلادنا العربية .

ويضيف ديفيز الى المسائل المثارة ق هذا الفصل مسالة هامة اخرى هي العلاقة بين سمات الشخصية والاداء الموسيقي من مختلف الانواع (ص ٢٠٦) وتؤكد بعض البحوث ان الشخصية المتزنة انفعاليا (اللاعصابية) تفضل الموسيقى الكلاسيكية (فيفالدى ، هايدن ، باخ) ، بينما يفضل العصابيون الموسيقى الرومانتية (تشايكوفسكي ، ديليوس ، رخمانينوف) مع ملاحظة ان الموسيقيين بالطبع يتقبلون بعض المقطوعات الموسيقية الكلاسيكية او الرومانسية دون البعض الاخر ق ضوء يسر المقطوعة ق العزف .

ويشير المؤلف اخيرا الى مسالة الابتكار الموسيقي ، ومن الطريف ان هذا الموضوع رغم شيوعه ق السنوات الاخيرة ق بحوث علم النفس الا ان الابتكار الموسيقي لم يحظ بالاهتمام الكافي . ولا يزال ق حاجة الى مزيد من البحث وقد اضطر ان يستشهد بنماذج من البحوث حول الابتكار ق مجالات اخرى من الفن او العلم او الادب . وقد قامت المؤلفة

بدراسة مصرية حول الموضوع (٣٠) الا اننا لا زلنا فى حاجة الى المزيد .

خاتمـــة :

فى هذه الدراسة حاولنا ان ننسق فى توازن بين عملين علميين جديدين فى ميدان الموسيقى، كنب احدهما فى اطار مالوف هو سيكولوجية الموسيقى ، اما الثانى فهو الاكثر جدة واثارة لاستخدامه التحليل اللغوى الجديد فى تناول الموسيقى كلغة عالمية ، وقد حاولنا خلال هذا التحليل ان نستعرض الجوانب الاساسية فى محاولة لبناء نسق متكامل يكاد يمثل تطورا متعدد الجوانب للظاهرة الموسيقية . ولعل فيما تضمنته هذه الدراسة من اشارات الى ما يمكنالقيام به من بحوث سيكولوجية ولغوية موسيقية فى جامعات الوطن العربي يستثيرهم الباحثين الى استشراق آفاق عالم جديد تعتبر فيه موسيقانا العربية موضوعا للبحث العلمي الجاد ، ويزول فيه « اغتراب » العلم عن كلياتنا ومعاهدنا الموسيقية كما هو مشهود فى وقتنا الحاضر .

* * *

(٣٠) امال احمد مختار صادق : دراسة علمية للابتكارالموسيقى . الكتاب السنوى فى التربية وعلم النفس (تحرير سعيد اسماعيل على) المجلد الرابع ، دار نشر الثقافة ، ١٩٧٥ .

دراسات حديثة عن الأوبرا







نادية عبد العزيز عوض

تبرز فى هذه الكتب الثلاثة جوانب مختلفة ومتكاملة فى عالم الاوبرا✶.. وقد قمت بتلخيص الكتاب الاول مع التعليق عليه فى بداية هذا المقال فهو يتناول تاريخ الاوبرا من القرن السادس عشر وحتى الان مع لمحة عن جذور هذا الفن فى الحضارة اليونانية القديمة التى امدت الحضارة الاوروبية بالمادة الحضارية ... وعنوان الكتاب « الاوبرا من الالف الى الياء » لا ينطبق تماما على مضمونه لانه تغطية للجوانب المقارنة بين الدراما والصوت والموسيقى والشعر وكافة جوانب الاوبرا

✶ ١ ـ الاوبرا من الالف الى الياء Opera from A to Z كتبه اليزابث فوربيس Elizabeth Forbes
نشر فى لندن Kaye & Ward. London 1977.

٢ ـ دفاعا عن الاوبرا In defence of Opera كتبه هاميش ف . ج . سوانستون Hamish F. G. Swanston
نشر فى لندن Allen Lane. London 1978

٣ ـ الادب والاوبرا Literature as Opera جارى شميد جال Gary Schmidgall نشر فى نيويورك
Oxford University Press New York 1977

نشرت الكاتبه اليزابيث فوربيس من قبل مجموعات من المقالات فى نفس الموضوع بكل من « الفايناتشيال تايمز ـ Financial Times » والمجلة الموسيقية Musical Times وقاموس جروفز الشهير للموسيقى والموسيقيين Groves Dictionary of Music & Musicians وقاموس الاوبرا Illustrated Dictionary of Opera انها عضو عامل بهيئة تحرير مجلة الاوبرا ..

اما الكتابان الثانى والثالث ، فقد تناولتهما فى ادماج يجعل منهما وحدة متكاملة لان الثانى يتناول تاثر الفن الاوبرالي بالمجتمعات التي نشا وتطور فى احضانها .. وكذلك العلاقة بين النص الاوبرالي الادبي والدرامى ، وبين تطويع النص للقيود الغنائية الموسيقية التى ترتبط فيها الكلمة والمعنى بالصوت البشرى والتعبير الموسيقى .. وكيف ان الكلمة توحي باللحن وايقاعاته ، وا ن الشعر يوحي بالمعنى والشعور وقد قدم هذا الكتاب الاستاذ سوانستون ، الذى ولد عام ١٩٣٣ وعمل استاذا للاداب بجامعات متعددة بكل من امريكا وانجلترا .. وقد تعمق في دراسة الاوبرا التي ربط بينها وبين جذورها الدينية والاخلاقية والاجتماعية فضلا عن الجانب الادبى فى الاوبرا وهو الجانب الذى ربط بينه وبين النواحى الموسيقية الاخرى فى هذا الفن المسرحى الغنائى المتعدد الفنون .

وفى الكتاب الثالث الذى كتبه جارى شميد جال ، والذى صدر مؤخرا عن جامعة اكسفورد نجد دراسة جيدة نادرة عن علاقة الاوبرا كفن شامل بالادب وفن يتعارض فى المسرح الدرامى البحت مع وجوده فى المسرح الاوبرالي بسبب قيود الغناء الفردى والجماعى ، وصعوبة تحريك المجاميع اثناء الاداء الغنائى المرتبط بالاوركسترا وبالقيادة .. هذا فضلا عن قصور النص الملحن في السرد السريع للاحداث ، وهذا ما اوجد الالقاء بين الفقرات الغنائية .. وهو الالقاء الدرامى العادى Prosa الذى تطور الى الالقاء المنغم الممهد للاغنية Recitative ثم الى الالقاء المنغم المصاحب من الاوركسترا .. ثم الى الالقاء الغنائى الذى تتحدد فيه مخارج الالفاظ وتتضح فيه الكلمات بطريقة رئيسية متفوقة على اللحن الغنائى .

ويتناول الجزء الثانى من هذا المقال ايضا العلاقة بين ائمة التاليف الاوبرالى وعظماء الكتابة المسرحية بما فى هذه العلاقة من عطاء متبادل وتعارض وتقابل .. وقد قمت بترتيب هذه الدراسة وفقا للتسلسل التاريخى لفن الاوبرا والتطور الذى طرا عليه .. وانتقيت نموذجا من اعمال واحد من مشاهير كل عصر وتناولته بالعرض والتقييم .

● ● ●

نبذة تاريخية عن الاوبرا : ـ

الاوبرا فى القرنين السادس والسابع عشر :

تمتد جذور الاوبرا الى الدراما اليونانية القديمة ، وجاء مولدها فى نهاية القرن السادس عشر على يد جماعة من الموسيقيين والشعراء المعروفين بالكاميراتا Camerata فى مدينة فلورنسا بايطاليا . قدمت هذه الجماعة الاعمال الموسيقية فى اطار الدراما اليونانية القديمة ، وعرضت اول اوبرا عام ١٥٩٧ م فى قصر ياكوبو كورسى Jacopo Corsi احد اعضاء الجماعة يعتبر هذا العمل بمثابة اول اوبرا بالرغم من ضياع مدوناته الموسيقية ـ **اوبرا دافنى** Dafne لياكوبو بيرى Jacopo Peri ، تبعتها اوبرا **يوريد يتشى** Euridice التى كتب نصوصها رينوتشينى Rinuccini ووضع موسيقاها ياكوبو بيرى ، وهى ثانى اوبرا قدمت فى عام ١٦٠٠ م ضمن الاحتفالات التى اقيمت بمناسبة زواج الملك هنرى الرابع من ماريادى ميديتشى فى مدينة فلورنسا . كان كلاوديو مونتفردى Claudio Monteverdi يعمل قائدا

لموسيقى بلاط دوق مانتوا (فينتشنتسو جونتساجو Vincenzo Gonzago) .. الذى كان قد أعجب بعروض اوبرا بيرى فى احتفالات الزواج ، فكتب مونتفردى بتكليف من الدوق اولى اوبراته « اورفيو ـ Orfeo » فى قالب جديد يختلف عن الاسلوب الشاعرى الريفى Pastoral ، الذى كان شائعا من قبل ، فجاءت عملا دراميا موسيقيا متطورا . وبعد عام واحد شهد بلاط منتوا أوبرتين جديدتين هما « دافنى ـ Dafne » ، التى كتب كلماتها رينوتشينى ووضع موسيقاها ماركوداجاليانو Marco da Galiano واوبرا « اريانا L'Arianna » ثانى اعمال مونتفردى التى حققت نجاحا باهرا ، فاعتبرت هذه الاوبرات علامات مميزة فى تاريخ هذا الفن .

انتقل عرض الاوبرا من البلاط الى الشعب عام ١٦٣٧ عندما افتتحت أول دار لعروض الاوبرا فى مدينة فينيسيا بايطاليا ، ثم افتتحت عشر دور اخرى فى نفس المدينة قبل نهاية القرن السابع عشر . جاء هذا النماء السريع للاوبرا نتيجة لاهتمام الموسيقيين بالتاليف الاوبرالى امثال مونتفردى وتلاميذه ومنهم انطونيو تشستى Antonio Cesti وبيترو فرنشسكو كافالى Pietro Francesco Cavalli ، الذى كان اكثر مؤلفى الجيل الثانى موهبة وقدرة في التاليف الاوبرالى . قدم مونتفردى نفسه اثناء عمله كقائد لموسيقات كنيسة القديس بطرس بفينيسيا أوبراته الاخيرة منذ عام ١٦١٣ م . كان من بين مواضيع هذه الاوبرات اول عمل يتعارض مع الافكار الميثولوجية ، التى كانت سائدة قبل ذلك بخمسة واربعين عاما .. ويتمثل ذلك فى اوبرا « بوبيا ـ Poppea » التى كانت كلماتها مبنية على ايقاع النطق الطبيعى ـ بطبقاته الصوتية ـ للغة الايطالية مما ساعد على ايجاد امكانية تاليف نسيج موسيقى مركب يتفوق فيه غناء المجاميع Ensembles والغناء الثنائى Duets على الغناء المنفرد الذى تمثل فى الاريا (**الاغنية الانفرادية**) Aria . كان للكلمات اهميتها الفائقة وأن لم يكن لها نفس الاهمية التى تطغى على التأثير الدرامى الذى وجد بكثرة فى هذه الاوبرا .

ولم تنتشر الاوبرا فى ايطاليا فقط ، بل فى مختلف البلاد الاوروبية ، فقد شقت طريقها الى النمسا وحصل عدد من مؤلفى الاوبرا الايطاليين على وظائف فى بلاط فينا عام ١٦٤١ . اما فى فرنسا فقد انشأ « لولى Lulli » اوبرا اهلية عام ١٦٤٦ وكتب مجموعات من الاوبرات تتضمن فواصل راقصة (الاوبرا ـ باليه) عندما كان قائدا للموسيقى فى بلاط لويس الرابع عشر . ثم اضاف بعد ذلك عشرين عملا اوبراليا خلال الخمسة عشر عاما السابقة لوفاته ، وكان ذلك منذ عام ١٦٧٢ . وتمتاز اوبراته بصرامة القالب وتخالف تماما الشكل السلس للاوبرات الايطالية المبكرة ، التى تندمج فيها الاغنية الفردية Aria بالالقاء المنغم Recitative اندماجا كليا . وقد ظهر هذا الاتجاه الجديد ، الذى توجد فيه الاغنية الفردية مستقلة عن الالقاء المنغم فى فرنسا على يد لولى وايضا فى ايطاليا على يد اليساندرو سكارلاتى A. Scarlatti الذى قدم اعمالا درامية كثيرة فى نابولى (المركز الرئيسى للاوبرا فى اواخر القرن السابع عشر) . جاءت أوبرات سكارلاتى جادة ، بطولية ، نامية القالب واستمرت تؤدى أكثر من نصف قرن من الزمان . كان الالقاء المنغم يصاحب بعازف على الهاربسيكورد الخافت ، او باثنين او ثلاثة وذلك حتى تسمع الكلمات بوضوح . أما الاغنية الفردية فكانت تصاحب بالاوركسترا الكامل وتشتمل على حليات كثيرة للصوت البشرى وتخدم تعبير المغنى وانفعالاته وتبرز مهاراته التكنيكية فى الاداء .

الاوبرا فى القرن الثامن عشر :

كتب رينهارد كايزر اكثـر من مائة اوبرا بمدينة هامبورج فيما بين ١٦٩٢ ــ ١٧٣٤ ، اكتسح بها مجالات التاليف الاوبرالى ، الذى وجد عام ١٦٧٢ لاول مرة فى المانيا كفن ايطالى مستورد . كان جـورج فريدريك هنـدل G. F. Handel المؤلف الموسيقى الالمانى الشهير يعمل عازفا للفيولينه بفرقة الاوبرا بهامبورج ، ثم عينه رينهارد كايزر Reinhardt Keiser بعد ذلك عازفا للهاربسيكورد بنفس الفرقة وكان ذلك قبل ان يبدا فى ممارسة التاليف الموسيقى بثلاث اوبرات عرضها فى هامبورج اولا قبل ان يرحل عن المانيا عام ١٧٠٦ ، ثم سافر الى انجلترا عام ١٧١٠ حيث كتب اوبرا رينالدو Rinaldo التى عرضت على مسرح الملكة بلندن . ولقد قضى هيندل بقية حياته فى لندن وكان يشغل منصب مدير للاكاديمية الملكية التى افتتحت موسمها الاوبرالى عام ١٧٢٠ على مسرح الملك باوبرا «رادامستو Radamisto » . ولقد عرضت الاكاديمية الاوبرات الايطالية كما عرضت اعظم اوبرات هيندل وغيره من المؤلفين من امثال سكارلاتى وبونونتشينى ، ثم قل عرض الاوبرا الجدية البطولية تدريجيا فى لندن فى الوقت الذى ازدهرت فيـه فى ايطاليا . **وجدير بالذكر انه فى سنوات الاوبرا المبكرة ، لم تنفصل الاوبرا الى نوعيهـا الاساسيين : الاوبرا الجدية Opera Seria والاوبرا الهزلية Opera Buffa لان الاعمال الجدية التى كتبها مونتفردى كـانت تشـمل مشاهد هزلية قلت تدريجيا الى ان اصبحت فقرات فاصلة « Interme zzo » بين المشاهد ولا ترتبط بموضوع الاوبرا .** كانت هذه الفواصل الهزلية تعرض مستقلة عن الاوبرا فى بعض المناسبـات فى شـكل مقطوعات مسرحية كوميدية ، وقد نمت بعض تراكيب هـذه الفقرات الى مقطوعات اوبرالية شهيرة مثل

« الخادمة السيدة La Serva Padrona » لبيرجوليزى Pergolesi ، التى عرضت لاول مرة فى نابولى عام ١٧٣٣ وفى مختلف انحاء اوروبا حتى وصلت الى باريس عـام ١٧٤٦ وازدهرت متعارضة مع الاوبرا الجدية التى الفها فيليب رامو Rameau الفرنسى . ثم استكمل كل من نيكولو بيتشينى Niccolo Picinni وشيماروزا Cimarosa وآخرين تقاليد الاوبرا الهزلية فى نابولى ، بينما تمسكت فيينا بالاوبرا الجدية فى منتصف القرن الثامن عشر . ويرجع ذلك الى نفوذ ميتاستاسيو Metastasio الواسع وكتاباته المتعددة لنصوص رائعة اشتملت على موضوعات جدية وقد لحن نصوصه مؤلفون عديدون من بينهم جلوك Gluck مصلح الاوبرا ، الذى وضع موسيقى لاكثر من اثنى عشر نصا لميتاستاسيو . وقد عرف جلوك بانه مصلح قالب الاوبرا لانه اتجه الى تعديل القواعد غير المنطقية والمركبة التى اتبعتها الاوبرا الايطالية ، كما استخدم الموسيقى للتعبير عن المواقف الدرامية وليس لاظهار التاليف الموسيقى بمفهومه البحت . تخلص جلوك من الاغانى الفردية التى كانت تنتهى بها المشاهد Exit Aria واهتم اكثر بالغناء الثنائى Duets والغناء الكورالى ، وقد كتب اوبـرا « **اورفيو ويوريديتشى** Orfeo ed Euridice » عـام ١٧٦٢ ، وهى اول اوبرا ظهرت فيها هذه الاصلاحات . انتقل جلوك بعد ذلك الى باريس حيث استمر ينشد جمال البساطة فى تاليفه للاوبرا الفرنسية .

وليس من الضرورى ان يكون جميع مؤلفى الاوبرا مجددين فيها ، وعلى سبيل المثال فان موتسـارت Mozart تقبـل قوالب الاوبـرا الايطالية كما وجدها وقام بعد ذلك بتوضيح اسلوبها والقاء الضوء على مواطن الجمال فيها من عبقريته العظيمة، لذلك نرى اوبراته المبكرة حافلة بامثلة لنموذج اوبرا فيينا الكوميدية،

واوبرا ايطاليا البطولية والمسرحية الغنائية الالمانية Singspiel المشتملة على الالقاء والديالوج غير الملحن حتى وصلت الاوبرا الى النضج الفنى على يديه وهذا ما يتمثل فى اوبراته الكوميدية :

زواج الفيجارو	Le nozze di Figaro
دون جوفانى	Don Giovanni
هكذا هن جميعا	Cosi fan tutte
الناى السحرى	Die Zauberflöte

دلت هذه الاوبرات على قمة وازدهار الاوبرا فى القرن الثامن عشر .

الاوبرا فى النصف الاول من القرن التاسع عشر : ـ

اجتذبت فرنسا قبل الثورة الفرنسية الكثير من مؤلفى الاوبرا الاجانب ، وقدمت لهم فرص الاستيطان ونشر اعمالهم ، التى كان اغلبها فى اطار الاوبرا الهزلية ، وقد كان الايطالى الشهير جواكينو روسينى G. Rossini واحدا من هؤلاء ، وهو المؤلف الذى لحن ٣٤ اوبرا ايطالية خلال خمسة عشر عاما فقط . وكانت الاوبرا الايطالية قد تحررت من كلاسيكية القالب وادخل عليها التعبير الرومنتيكى من خلال نصوص شكسبير وسكوت . وقد اشتهر روسينى فى جميع انحاء ايطاليا عندما عرض اوبرا « **الحجر المحسوس** Pietra del paragone » على مسرح السكالا الشهير بميلانو وبدا نجاحه فى باريس بعرضه لاوبرا « **ايطالية فى الجزائر** L'italiana in Algeri » عام ١٨١٧ .. لم نجح اخيرا فى لندن عام ١٨١٨ عندما عرض اوبرا « **حلاق اشبيلية** Barbiere di Sivilia » . كانت جميع هذه الاوبرات كوميدية وحققت نجاحا فاق فى ذلك الوقت نجاح اوبراته الجدية مثل اوبرا « **عطيل** Othello » . وقد ظهر فى ايطاليا معاصران لروسينى هما دونيتسى Donizetti وبللينى Bellini ، اللذان قورنا مقارنة غير مرضية بروسينى بالرغم مما حققاه من اعمال ناجحة ، فقد اتهم دونيتستى بضجيج الاوركسترا ونقص الالحان ، واخذ على بللينى ان الحانه الطويلة ينقصها النبض الايقاعى ، ومن اشهر اوبرات دونيتستى « لوتشيادى لامرمور Lucia di Lammermoor » التى لاقت نجاحا عظيما . ومن اشهر اوبرات بللينى اوبرا « نورما Norma » ، التى كتبها للمسرح الفرنسى . وقد ارتقت الحركة الرومنتيكية بالموسيقى والادب الالمانى على السواء بالرغم من ان الاوبرا الايطالية كانت مستحبة فى ذلك الوقت فقد الف « لويس شبور Louis Spohr » اوبرا « فاوست Faust » عام ١٨١٦ والتى تعتبر اول اوبرا رومنتيكية . عرفت اوبرات رومنتيكية اخرى فى المانيا منها « القناص ـ Der Freischutz » التى كتبها فيبر Weber عام ١٨٢١ ، كما عرضت اوبرات لمؤلفين المان نذكر منهم لورتسنج Lorzing ونيكولاى Nicolai.

الاوبرا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر :

سيطر على مجال التاليف الاوبرالى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر عملاقا التاليف الاوبرالى ، فردى Verdi الايطالى وفاجنر Wagner الالمانى اللذان ولدا فى عام واحد (١٨١٣) . حقق فردى نجاحا جماهيريا عندما عرض ثالث اوبراته وهى « نابوكو Nabucco » بالرغم من انها عرضت قبل اشادة الجماهير والنقاد الفنيين بعظمة فردى بعدة سنوات. والطريف ان فردى قد اتهم قبل هذا النقد

الجيد بضجيج التوزيع الاوركسترالي ونقص الالحان مثلما الهم دونيتستي من قبل . وكان هذا النقد غير عادل وقاسيا نظرا لان اوبراته عموما متدفقة الالحان ، كما امتازت اوبراته المبكرة بالغناء الجماعي القومي الطابع Patrial Chorals ، والمارشات الناهضة القوية ، التي تعاطفت معها مشاعر الجماهير . ومن اعظم اوبراته في منتصف فترة انتاجه : « التروبادور IL trovatore » و « ريجولتو Rigoletto » و « ترافياتا (غادة الكاميليا) La Traviata » التي اكتسب بها احترام واجلال الجماهير لدرجة ان اعتبر رائدا للاوبرا الايطالية . الف فردي اوبرات فرنسية ايضا تذكر منها اوبرا « دون كارلوس Don Carlos » كما كتب الاوبرا الشهيرة « **عايدة** Aida » التي عرضت لاول مرة في القاهرة عام ١٨٧١ . ولقد احتفظ فردي بهذه المنزلة القيادية لمدة نصف قرن من الزمان . وكان يبدو ان اوبرا « عايدة » هي خاتمة النجاح المهني لفردي كملحن للاوبرا ، وان كان قد تعاون تعاونا مثمرا مع بويتو Boito في اخراج نسخة منقحة لاوبرا « سيمون بوكانيجرا Simon Boccanegra » فقد ابدع بويتو مادة جيدة للنص واضاف مشهدا جديدا للاوبرا .. وقد حث هذا التعاون فردي المسن على كتابة اوبرتين من التحف الشكسبيرية النادرة هما : « عطيل Othello » و « فالستاف Falstaff » وبعد نجاح اوبرا « عطيل » على مسرح السكالا بميلانو عام ١٨٨٧ وضع فردي قلمه الى الابد ، فلم يكتب اي اوبرا بعد ذلك .

كانت قوة فردي الفائقة في كتابه الاوبرا سببا في الحكم على الجيل الذي يصغره من مؤلفي الاوبرا بالجمود لان عظمة فردي كانت خارقة ، فقد كتب بويتو اوبرا واحدة ولم يكمل الثانية بسبب تفانيه واخلاصه في التعاون معه قرابة ثلاثين عاما . اما في عام ١٨٩٣ وهو عام ازدهار اوبرا فالستاف ، فقد بشرت اوبرا « مانون ليسكو Manon Lescant » بمقدم خليفة لفردي هو جاكومو بوتشيني Giacomo Puccini ومن اوبراته الشهيرة « البوهيمية La Boheme » التي تعثر نجاحها في ذلك الوقت بالرغم من انها الان تعتبر اكثر اوبرات التراث الموسيقي جماهيرية ، كذلك كانت مدام بترفلاي Madama Butterfly » اما اوبرا « توسكا Tosca » التي تشتمل على اغنيات منفردة ، شائعة ، رائعة فانها لاقت حماسا جماهيريا لم يلبث ان فتر لبعض الوقت . كان بوتشيني قد اثر على اسلوب وطابع الاوبرا الايطالية بوجه عام .. وقد ظهر اثره هذا على الحان كل من بيترو ماسكاني Pietro Mascagni وامبرتو جيوردانو Umberto Giordano وغيرهم الا ان فردي كان له الاثر الاكبر نظرا لارتباط جماهيريته بالشعور القومي الايطالي ويتمثل ذلك بوضوح في اوبرا « الشهامة الريفية Cavalleri Rusticana » لبيترو ماسكاني واوبرا « اندريه شينيه Andrea Chenier » لامبرتو جيوردانو .

حاول هؤلاء المؤلفون الوصول الى اسلوب جديد يقرب من الواقع ، وكان فردي Verdi واحدا منهم .. فقد تنكر الكثير من التقاليد التي كانت سائدة في الاوبرا من قبل ، خاصة الفصل المصطنع بين الالقاء المنغم « Recitative » والاغنية الفردية « Aria » الذي تميزت به الاوبرا الايطالية طوال قرنين من الزمان تقريبا ، كما احتوت نصوص اوبراته على قوة درامية عملا بما اتبع في مدرسة المؤلفين الواقعيين الجديدة ، الذين قدموا هذه القوة الدرامية متمثلة في قدر من العنف في الحركة المسرحية والصراع الدامي من خلال الموسيقى . اما الاغنية الفردية فلم تلغ ، وانما

وضعت لها الحجة الدرامية المقنعة التى تكاملت معها .

عاش فردى فى نفس الحقبة الزمنية التي كان فيها عملاق التاليف الاوبرالي الالمانى فاجنر Wagner قد نال شهرته الساحقة كمؤلف للاوبرا فى عام ١٨٤٢ حيث عرضت اوبراه الثالثة « ريئسى Reinzi » فى مدينة درسدن . كان ذلك فى الوقت الذى شهدعرض اوبرا « نابوكو » لفردى على مسرح السكالا بميلانو وهى الاوبرا التي حققت نجاحا كبيرا فى عرضها الاول . كان فاجنر قائدا لموسيقات البلاط فى درسدن مما مكنه من تقديم وعرض اوبرات اخرى من تاليفه منها اوبرا «الهولندى الطائر ـ Der Fliegende Hollander » التى ابرزت اسلوب فاجنر الناضج الاصيل الذى تميز بذوق تشاؤمى جديد ، فى حين ان اوبرا « تان هوبزر Tannhauser » لاقت نجاحا اكبر بالرغم من صعوبة تركيباتها الموسيقية والغنائية . انتهى فاجنر بعد ذلك اوبرا « لوهنجرين ـ Lohengrin » التى رفضت من مسرح درسدن ولم تعرض الا عام ١٨٥٠ عندما قادها « فرانس ليست Franz Liszt » فى فايمر فى الوقت الذى نفى فاجنر الى سويسرا لاشتراكه فى ثورة ربيع درسدن عام ١٨٤٩ . عاد فاجنر الى كتابة الاوبرا بعد سنوات طويلة توقف فيها عرض اوبراته ، ففي المنفى بدا يكتب اوبرا « سيجفريد ـ Siegfried » التي كان قد وضع نصوصها فى درسدن من قبل . عندما وصل فى تاليفها الى نهاية الفصل الثانى ، توقف عن الكتابة ليعالج نصوص والحان اوبرا تريستان وايزولده Tristan und Isolde » التى عرضت بعد اشهر طويلة من التدريب فى دار اوبرا باريس . عدل فاجنر فى موسيقى المشهد الافتتاحى لهذه الاوبرا ولم يلب رغبة الجمهور فى تغيير وضع الباليه من الفصل الاول الى الفصل الثانى ، وكان ذلك فى العرض الاول للاوبرا . اما العرض الثانى لها فقد تهدد بفعل الضجيج والصراخ والصفافير ومواء القطط التى قام بها نخبة من الجمهور للتشويش على العرض . وبعد العرض الثالث استرد فاجنر مدونات اوبرا «تريستان وايزولده من باريس ورفض عرضها هناك . وبعد تخطيطات عديدة لعرض نفس الاوبرا ، غرق فاجنر فى ديونه ولم ينقذه منها الا صديقه الملك لودفيج الثانى ، ملك بافاريا ، وكان ذلك عام ١٨٦٤ . وقد امر ايضا ببناء دار للاوبرا بمدينة ميونخ لعرض اعمال فاجنر ولكن فاجنر لم ينل مطمحه الحقيقي الا عندما بنيت دار اوبرا بايرويت من اجل احتفالات عروض اوبراته التي تميزت بوحدة الدراما واندماج عناصر الشعر والموسيقى والصوت البشرى وكافة العناصر المسرحية وقد سميت اوبراته لذلك بالدراما الموسيقية . « Musical Drama »

الاوبرا فى القرن العشرين : ـ

ربما كانت افضل وسيلة لدراسة تاريخ الاوبرا وتطورها في القرن العشرين هي دراسة ذلك التاريخ والتطور من خلال المدارس المختلفة التي سادت العواصم العالمية .

فرنســـا : ـ

تبلور تاثير الاسلوب الفاجنرى من خلال التعبير الفرنسى الواضح ، فقد تغير اتجاه تطور الاوبرا من الدراما الموسيقية الالمانية المكثفة ، الى الدراما الشاعرية الغنائية المرتبطة بالاوبرا الهزلية والتى تبلورت على يد المؤلفين الفرنسيين الموهوبين . بدأ هذا الاتجاه من اواخر القرن التاسع عشر ويعتبر برليوز Berlioz من اوائل المجددين فيه . وكتب اعظم اوبراته « الطرواديون Les Troyens » فى قالب الاوبرا الكبيرة Grand Opera التى لم تعزف كاملة طول حياة برليوز ولم يتذوقها المشاهد

الا بعد مرور مائة عام من تاليفها . لم يعد في استطاعة المؤلفين الفرنسيين التخلص من اثر اسلوب فاجنر القوى على التاليف الاوبرالى في القرن العشرين ، وكانت نتيجة ذلك ظهور رد فعل عكسى للمبادىء الفاجنرية ، فقد نبذ ديبوس Debussy الكثير من فلسفة فاجنر الخاصة بالدراما الموسيقية وتمثل ذلك في اوبراه الوحيدة بلياس ومليزاند Pelleas et Melisande ، علما بانه استفاد كثيراً من التكنيك الاوركسترالى لفاجنر . اما موريس رافيل Mourice Ravel فقد برزت عبقريته ومهارته فىالتعبير عن الاسلوبالفرنسى الجديد في اوبرتين قصيرتين ، هما « الساعة الاسبانية L'Heure espagnole » و « الطفل والسحر L' Enfant e les sortileges ».

المانيا : ـ

كان حجم نفوذ فاجنر كبيراً بطبيعة الحال في المانيا وفى البلاد التى تتكلم الالمانية ، فقد استوعب انجلبرت هومبردنك Engelbert Humperdinck النفوذ الفاجنرى تماما لكن دون اطماس لتعبيره الشخصي . وقد برهن في اوبرا « هينزل وجريتل ـ Hansel und Gretel » على عبقريته في ابداع تحفة نادرة ، اما ريتشارد شتراوس Richard Strauss » فقد دفع عن تاليفه التعبير الفاجنرى بشده . بينما احتفظ ببعض التقاليد الهارمونية لموسيقي الغرب في اوبراته « سالومى Salome » و « اليكترا ـ Elektra » عام ١٩٠٤ . تراجع شتراوس فىاوبراته التالية عن موقفه المتطرف وبقيت اوبرا « اليكترا » خلقا اوبراليا جديدا ، فهي اول عمل تعاون فيه مع هوفمانستال Hugo von Hofmannsthal الذى امده بخمسة نصوص اخرى من بينها « فارس الوردة ـ Der Rosen Kavalier » و « اريادنا من ناكسوس ـ Ariadne auf Naxos » واوبرا ، « ارابيلا ـ Arabelle » . وقد كان التعاون بين شتراوس وهوفمانستال وثيقا مخلصا مثل التعاون الذى كان قائما بين كل من فردى وبويتو ، وبين موتسارت ودابونتى . ولم يكن شتراوس محظوظا فىحصوله على نصوص مناسبة بعد وفاة هوفمانستال ، وكان من الممكن ان يقدم له شتيفان تسفايج Stefan Zweig الالهام الشعرى الا انه شغل بنشاط النازية الالمانية . تحققت معظم مشاريع نصوص تسفايج بعد ذلك على يد كتاب آخرين . جاء بعد ذلك هانز فتسنر Hans Pfizner الذى كان تابعا ومتحمسا لفاجنر ، والتزم بالقوالب الرومنتيكية الاخيرة في اوبراتهمتجاهلا للثورة الموسيقية التى قام بها ارنولد شونبرج Arnold Schoenberg التى كان لها تاثير عميق على جيل المؤلفين الصاعد فى كافة البلدان . استعمل شونبرج في اوبرا « من يوم لآخر ـ Von Heute auf Morgen » اسلوب المجموعات الاثنى عشرية Dodecaphonic اى الأسلوب السيريالى الذى تذوب فيه الصنعة العلمية لكافة العصور في رنين حديث يتمشى مع نسجيج وتنافرات القرن العشرين . كانت هذه الاوبرا ، هى ثالث اعماله الاوبرالية ، اما الرابعة والاخيرة « موسى وقارون ـ Moses and Aron » فقد كتبها عام ١٩٣٢ وتركها دون ان تتم ، كما انها لم تعرض الا بعد خمسة وعشرين عاما من تاريخ كتابتها . وبالمثل فان البان برج Alban Berg الذى تتلمذ على شونبرج لم يكمل كتابة اوبرته الثانية « لولو Lulu » التى الفها ايضا بالنظام الاثنى عشرى . وقد انتمت

هذه الاوبرا وكذلك اوبراه الاولى « فوتسيك Wozzeck » الى كلاسيكية القرن العشرين ، اى المذهب الكلاسيكى الجديد « نيو كلاسيك ــ Neo Classicism » .

اثر المؤلفان الموسيقيان ارنست كرينيك Ernst Krenek وكورت فايل Kurt Weil على الاجيال التالية لهما تأثيرا قويا ، واستعمل كرينيك فى اوبرته الاولى « جونى يلعب ــ Jonny Spieltauf » اسلوب موسيقى الجاز بشكل رئيسى . وكانت لهذه الاوبرا شعبية هائلة فى المانيا الى ان حرم النازى عرضها . اما اعمال فايل فقد ابهجت الشعب الالمانى باسلوبها المميز لانها استمدت سخريتها اللاذعة من اغانى ملاهى برلين الليلية . اتبع المؤلف الموسيقى هندميت Hindemith اسلوب فايل الساخر فى اوبراته الاولى ، ثم اتخذ بعد ذلك لنفسه اسلوبا جديدا يماثل نظم السيمفونية الالمانية . ونرى هذا الاسلوب الجديد واضحا فى عمله الكبير «الرسام ماتيس Mathis der Maler » ، التى حرم النازى عرضها ايضا واضطر مؤلفها الى مغادرة المانيا .

المدرسة الروسية : ــ

عرضت الاوبرات الايطالية منذ منتصف القرن التاسع عشر في روسيا ، وانتقل بعض المؤلفين الايطاليين الى مدينة بيترسبورج (عرفت بعد ذلك باسم لينتجراد لكتابة الاعمال الاوبرالية الجديدة . ومن بين هؤلاء تشيماروزا Cimarosa وفردي ، الذى عرض اوبراه « قوة القدر La Forza del destino » هناك عام ١٨٦٢ ، ومنذ ذلك الحين ازدهرت المدرسة القوميةالروسية وكان ميخائيل جلينكا ــ Mikhail Glinka من اوائل مؤسسيها . وقد الف اوبرتين يتضح فيهما النموذج الاصلى للملحمة الدرامية الموسيقية المبنية على احداث تاريخ البلاد ، وتميز العمل الدرامي فيها بطابع الاساطير والفولكلور القومى وهما « ايفان سوسانين Ivan Susanin » و « روسلان ولودميلا ــ Russian and Ludmilla » . اشترك ايضا في تاسيس المدرسة الروسية موسورجسكى Mussorgsky وبورودين Borodin من ضمن الخمسة الروس العظام الذين تصدورا الحركة القومية للموسيقى الروسية .

جاء بعد ذلك **تشايكوفسكى** Tchaikovsky الذى يعتبر بحق رائد الخيال فى موسيقى الباليه ، ومن اعماله الدرامية ، التى عبرت عن العواطف الانسانية الطبيعية ، اوبرا « اوجين اونيجين Eugene Onegin » كما احتوت اوبراه « ملكة ورق اللعب The Queen of Spades » على احداث شخصيات خارقة للعادة. وفى القرن العشرين الف ايجور سترافنسكى Igor Stravinsky اوبرا « طائر الليل ــ The Nightingale » كما الف بروكوفييف Brokofiev اوبرا « الحب لثلاث برتقالات The Love for three Oranges » وقد تميزت الاوبرتان بنصين ماخوذين عن حكايات الجن وليس عن مصدر روسى محدد ، اما اوبرات بروكوفييف التى الفها بعد عودته الى روسيا من اغترابه الذى اختاره بنفسه، فقد تميزت بطابع قومى فى موسيقاها وتضمنت موضوعاتها بطولات الحرب والسلام فجاءت عملا تاريخيا ناضجا . الف شوستاكوفيتش Shostakovich اوبرا « الانف The nose » وهى ماخوذة عن رواية جوجول Gogol تتضمن سخرية من الحكم الروسى القديم ، كما كتب اوبرا « كاتيرينا

اسماعيلوفا ـ Katerina Ismailova » التى استهجنتها السلطات السوفييتية وحرمت عرضها لمدة خمسة وعشرين عاما ، فقد كانت من وحى روسى قومى مميز ، وظهر فيها نقد لحقيقة المجتمع الروسى واشتملت على الملهاة الخيالية والمأساة الرومنتيكية .

المدرسة التشيكية : ـ

تأسست المدرسة التشيكية على يد سميتانا Smetana وانطونين دفورجاك Antonin Dvorak ، وكانت اوبرات سميتانا ذات نص قومى تعبيرا عن الروح القومية الجديدة التى ظهرت بعد ثورة عام ١٨٤٨ ، أما مضمونها الموسيقى فكان محكوما بالاسلوب الفاجنرى الالمانى ، وقد اعتبرت اوبرا « الخطيبة المباعة The bartered Bride » لسميتانا نموذجا للاوبرا الشعبية التشيكية واصبحت اوبراته الاخير رومنتيكية شاعرية تخلو فيها الروح القومية المحلية مع ازدياد الارتباط بعالمية الصنعة الموسيقية ـ تأثر دفورجاك بأسلوب سميتانا القومى وتعتبر اوبرا « روزالكا ـ Rusalka اكثر اعماله الاوبرالية نجاحا ، فهى ماخوذة عن روايات الجن ورومنتيكية تعكس طبيعة بوهيميا فى موسيقاها . جاء بعد ذلك المؤلف يناتشيك Janacek ، الذى تأثر فى اوبراته الاولى بكل من سميتانا ودفورجاك ولكن اسلوبه الخاص به تكون بعد ذلك واتضح فى اوبراه « ينوفا Jenufa » ، التى عرضت فى برنو عام ١٩٠٤ . ألف يناتشيك بعد ذلك اوبرات برهنت على انفعاله الوجدانى الانسانى الصادق وأصالته الدرامية .

المجر : ـ

دعم زولطان كوداى Zoltan Koday تقاليد وثقافة بلاده فى القرن العشرين بأسلوبه القومى . كما أسهم بلا بارتوك Bella Bartok فى بناء الاوبرا المجرية ، فقد ألف أوبرا من فصل واحد هي « دوق قلعة بلوبير Duke Bluebeard's Castle » وان كانت تنتمي الى الاسلوب الرومنتيكى المتاخر اكثر من انتمائها الى الاسلوب القومى المجرى .

انجلترا : ـ

تحدد اسلوب الاوبرا الانجليزية في اطار القصائد الشعرية الملحمية او الميلودراما او الكوميديا العاطفية منذ النصف الاول من القرن الثامن عشر . لم كتب المؤلف توماس آرن Thomas Arne اوبرا ترجمت الى الانجليزية عن نص لميتاستاسيو Metastasian وهى أوبرا « آرتاكسيركسيس Artaxerxes » في عام ١٧٦٢ . كما كتب مؤلفون آخرون امثال ميخائيل كيلى Michael Kelly وستيفان ستوريس Stephen Storace اوبرات كثيرة تشتمل على ابتكار موسيقى لنصوص معدلة ، نظرا لان اغلب النصوص لم تكن انجليزية في اصلها . كتب ميخائيل بالف Michael Balfe فى أوائل القرن التاسع عشر سلسلة طويلة من الاوبرات لمسارح لندن المختلفة ، كانت اشهرها اوبرا « الفتاة البوهيمية ـ The Bohemian Girl » . كما ألف كل من ولاس Wallace وبنيديكت Benedict اوبرات ناجحة ذات نصوص انجليزية . اماشارل ستانفورد Charles Stanford الايرلندى المولد فلم تقابل اوبراته العديدة بنجاح كبير . ومن الجدير بالذكر ان اثنتين من هذه الاعمال عرضت لاول مرة فى مدن المانيا . حقق اكبر نجاح فنى فى الربع الاول من القرن العشرين روثلاند بوتون Ruthland Boughton وكتب مجموعة مترابطة المواضيع تشبه مجموعات فاجنر الشهيرة في مضمونها وطولها وكان يهدف بذلك الى اقامة احتفالات على غرار مهرجانات

بايرويت . قاد السيد توماس بيتشام Sir Thomas Beecham اوبرات المؤلفة ايثيل سميث Ethel Smyth على مسرح الملك عام ١٩٠٩ ، كما قام باداء اوبرات فريدريك دلويس Fredrick Delius طوال الربع الاول من القرن العشرين . جاء بعد ذلك المؤلف رالف فون وليامز - Ralph Vaughan Williams الذى عاد الى اسلوب القصائد الشعرية فى تاليفه الاوبرالى ، كما لحن نسختين معدلتين لروايتى شكسبير « الزوجات المرحات Merry Wives والسيد جون يحب Sir John in love اللتين قوبلتا ببعض الاعجاب ، ولكن اكثر اوبراته ابداعا هى دراما موسيقية من فصل واحد ، كتب نصها سينج J. M. Synge وعنوانها « راكبو البحار Riders to the Sea

ايطاليا : -

مات بوتشينى عام ١٩٢٤ قبل ان يكمل اوبراه الاخيرة « توراندوت Turandot » وقد اكمل كتابتها « فرانكو الفانو Franco Alfano » والف عددا من الاوبرات الناجحة منها اوبرا « النجلى Risurrezione » الماخوذة من رواية البعث للكاتب الروسى تولستوى Tollostoy . عاصر الفانو المؤلف ااالومنتمنزى Italo Montemezzi والمؤلف ريكاردو تساندوناى Riccardo Zandonai ، اللذين الفا اوبرات ذات اسلوب واقعى ، اما المؤلف فروتشو بوزونى Feruccio Busoni والمؤلف فولف فيرارى Wolf Ferrary فكانا من اصل المانى ونجحا فى البلاد التى تتكلم الالمانية قبل ان يستوطنا ايطاليا . وقد قام بوزونى باعادة تلحين اوبرا توراندوت التى كان بوتشينى قد ختم بها حياته الفنية .. الا اننا نستمع الى الطابع الالمانى يغمرها بعد ان وضعها بوزونى . كتب بوزونى ايضا اوبرا « دكتور فاوست Doktor Faust » واعتبرت تحفته النادرة بالرغم من انها لم تكن موفقة من الناحية الدرامية بالقدر الذى توقعه النقاد بالقياس الى النجاح الذى تحقق لآخرين عندما قاموا بتلحين قصيدة جوته Goethe سالفة الذكر . تخصص فيرارى فى تاليف الكوميديات الخفيفة الماخوذة عن الكاتب كارلو جولدونى Carlo Goldoni ، كما الف اوبرا « مجوهرات السيدة I gioielli della Madonna » التى تميزت باسلوب واقعى يعرف بالحقيقة Verisimo كان قد ابتدعه وطبقه فى اعماله بوتشينى من قبل وهو اسلوب يحاكى فيه المؤلف حقيقة الواقع للحياة المعاصرة ، التى يمتزج فيها القلب والعقل .. اى عناصر اللحن والمعالجة الحديثة العلمية والتى لا تطمس الخط اللحنى الغنائى العاطفى . ظهر فى ايطاليا فى القرن العشرين مؤلفو اوبرا آخرون منهم الديبراندو بيتزيتى Aldebrando Pizzetti وجان ماليبيرو Gian Malipiero وجورجو جدينى Giorgio Ghedini وجاء اسلوبهم مشابها لطابع التاليف الابرالي في أواخر القرن التاسع عشر .

الاوبرا في نيويورك : -

انتقلت الاوبرا الايطالية الى نيويورك عام ١٨٢٥ ، حيث عرضت اعمال روسيني هناك طوال القرن التاسع عشر وعرضت الاوبرا الالمانية بعد ذلك فى نيويورك وقدمت اعمال فاجنر الى الجمهور منذ عام ١٨٨٠ وهو عام افتتاح دار اوبرا المترويولتان التى تعتبر اكبر واهم دور الاوبرا فى العالم من ناحية الامكانيات الفنية والمادية على السواء . قاد معظم هذه العروض والتر دامروش Walter Damrosch الذى الف بعد ذلك اوبرات عديدة منها

اوبرا « الخطاب القرمزى The Scarlet Letter » . ومنذ ذلك الحين ظهر مؤلفون امريكيون استقبل جمهور نيويورك اعمالهم بقدر متفاوت من النجاح منهم فيكتور هربرت Victor Herbert ، الذى كتب اوبرا واحدة هى « ناتوما Natoma » عرضت عام ١٩١١ على مسرح المتروبوليتان ، ولكنه اشتهر بتاليف الاوبريت ، وكتب منها نماذج كثيرة وناجحة . اشتهر المؤلف ريجينالد دى كوفن Reginald de Kovens بتاليف الاوبرات الخفيفة من بينها الاوبرا الناجحة . « روبين هود Robin Hood » ، كما الف هوارد هانسون Howard Hanson اوبرا قومية امريكية هى « الصعود المرح Merry Mount » عرضت هى ، واوبرا « الامبراطور جون The Emperor Jones » للمؤلف الامريكى لويس جرونبرج Louis Gruenberg على مسرح المتروبليتان عام ١٩٣٠ .

تميزت اوبرات فيرجيل تومسون Virgil Thomson بانها اكثر الاوبرات الامريكية قومية وامعانا فى ربط اعماله بالجذور الامريكية اصر على ان يقوم باداء اوبراه المسماة « ٤ قديسين فى ٣ فصول 4 Saints in 3 Acts » عدد من الفنانين السود ، وقد عرضت الاوبرا بهذا الاداء الاصيل فى عام ١٩٣٤ . اما فى عام ١٩٣٥ فقد شهد العرض الاول لاوبرا « بورجى وبس Porge and Bess » للمؤلف جورج جرشوين George Gershwin نجاحا عالميا منقطع النظير واعتبرت احب الاوبرات الامريكية الى قلوب المستمعين وقام بادائها مجموعة من الفنانين السود ايضا نظرا لان جرشوين استخدم فيها واقع الفن الشعبى الامريكى ، وقد ادى هذا النجاح الى كتابته لاوبرا ثانية لاقت نجاحا يفوق نجاح الاوبرات الامريكية الاخرى ، وهى اوبرا « الصلور بجدف ـ Catfish Row » وقد اتضح فيها ايضا طابع الفن الشعبى الامريكى .

عندما قامت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ ، ارغمت دور الاوبرا على الغاء عروضها او اغلاق المسارح نهائيا . وقبل أن تنتهى الحرب تحطمت وتهشمت معظم هذه الدور فى مختلف البلدان الاوروبية ، وكان هذا نذيرا بانتهاء عصر تاريخ محدد فى تراث الاوبرا العالميـة .

الاوبرا بعد الحرب العالمية الثانية :

بعثت الحياة فى النشاط الاوبرالي مرة اخرى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وزاد بسرعة مذهلة مما ادى الى انشاء دور عديدة للعروض المسرحية الغنائية ، فى الوقت الذى اتخذت فيه فرق الاوبرا اماكن خاصة غير مهياة لمجرد الاستمرار فى تقديم هذا النشاط ...

ويرجع جزء من هذا الاهتمام الزائد بالاوبرا بعد الحرب الى أن العاملين فى القوات العسكرية كانوا قد استمتعوا ابان الحرب بعروض الاوبرا الشامخة فى كل من نابولي وفينا وميونخ .. هذا فى الوقت الذى كان فيه مسرح اوبرا الكوفنت جاردن بلندن قد تحول الى حلبة للرقص .

وبعد الحرب ، اعيدت الحياة الى الاوبرا فى انجلترا بشكل مكثف ، وقامت الحكومة بدعم النشاط .. وانتهى العصر الذى كانت فيه الاوبرا عنصر تسلية فى البلاط الملكى ، او عملا تجاريا يدر الكسب على الادارات التجارية او النقابات الخاصة .

عندما عرضت اوبرا « بيتر جرايمز Peter Grimes » للمؤلف الانجليزى بنيامين بريتن Benjamin Britten على

مسرح الباليه الملكى عام ١٩٤٥ ونالت نقدا يشيد بنجاحها العظيم . بدا هذا وكان عصرا ذهبيا للاوبرا الانجليزية قد بدا . توقف بريتى للاسف عن كتابه الاوبرا الكبيرة لسنوات عديدة وجاءت مؤلفاته في شكل اوبرات صغيرة « Chamber Forms » كما اهتم اكثر بالمؤلفات الدينية . قدم بعد ذلك وليام والتون William Walton اوبرا « ترويلوس وكريسيدا Troilus and Cressida عام ١٩٥٤ ، التي اوحت بنهضة الاوبرا الانجليزية مرة اخرى . اما ثانى اعمال والتون فقد بشرت حقيقة بمولد جديد للاوبرا الانجليزية ، وهى « زواج الصيف The Midsummer Marriage » ، التى عرضت عام ١٩٥٥ .

قدم بعد ذلك همفرى سيرل Humphrey Searle رواية « هاملت » لشكسبير عن نص المانى عام ١٩٦٨ في مدينة هامبورج ، ثم قدمت بعد عام واحد بلغتها الاصلية دون ان تحرز نجاحا لانها جاءت ملتزمة بنصوص المسرحية الاصلية ومرتبطة بها ارتباطا وثيقا ولم يضف تلحينها شيئا يماثل عظمة شعر شكسبير .

احسن ما قدم لشكسبير من اوبرات في القرن العشرين كانت اوبرا « حلم ليلة صيف Midsummer Nights Dreems «البريتن» ، فقد عرضت عام ١٩٦٠ واضافت موسيقاها ابعادا جديدة لمفهوم النص عمقته وقربته الى ادراك المشاهدين . وفيما يتعلق بالاوبرات الاجنبية فقد عرضت بعد ذلك فى انجلترا اوبرات ايطالية والمانية وفرنسية بلغتها الاصلية ، ولكن التشكية والروسية منها كانت تترجم الى الانجليزية .

الاوبرا فى المانيا والنمسا :

دبت الحياة الاوبرالية فى المانيا والنمسا بصورة اسرع من اى مكان آخر ، بالرغم من الدمار الذى حل بدور العرض اثناء الحرب ، وذلك لان فن الاوبرا كان محببا الى شعوبها اكثر من بلاد الانجلو ساكسون . ففي المانيا استمر كل من هندميت وكرنك في كتابة الاوبرا ، علما بان النازى كان قد ارغمهما على مغادرة البلاد . ثم خلفهما جيل آخر من المؤلفين لم يرغموا على الهجرة من بينهم « كارل اورف Carl Orff وفرنراجك Werner Egk الف كارل اورف اوبرتين شاعريتين ، هما « القمر ـ Der Mond و « الزكية Die Kluge » فى عامى ١٩٣٩ ، ١٩٤٣ على التوالى ، كما كتب اورف ايضا اوبرا « كارمينا بورانا Carmina Burana » واوبرا « كاتولا كارمينا ـ Catulla Carmina » وهما من الاعمال التى تؤدى كاعمال سيمفونية وايضا كاعمال للاوبرا باليه . . اما اجك فقد عرضت جميع اوبراته التى الفها بعد الحرب ومن بينها اوبرا « مفتش الحكومة Der Revisor » عن رواية جوجول التى تحمل نفس الاسم وعرضت عام ١٩٥٧ . استعمل فولفجاج فورتنر Wolfgang Fortner فى اوبراته الاخيرة قالب معدل للمجموعات الاثنى عشرية الذى ابتكره شونبرج من قبل ، وكانت اكثر هذه الاوبرات نجاحا « الزواج الدامى Bluthochreit » عن مسرحية الكاتب لوركا Lorca .

حققت بعض اوبرات المؤلف النمساوى جوتفريد فون اينم Gottfried von Einem نجاحا ملموسا ونذكر منها اوبرا « موت دانتونس ـ Dantons Tod » من مسرحية جورج بشنر Georg Buchner ، وقد عرضت لاول مرة عام ١٩٤٧ في سالزبورج .

وعرضت للمؤلف أيضا أوبرا « المحاكمة Der Prozess » عن رواية كافكا Kafka عام ١٩٥٣ فى نفس المدينة . اما المؤلف السويسرى هينريش سوتر مايستر H. Sutermeister . فانه حصل على شعبية واسعة من خلال اوبراته وخاصة « روميو وجوليت » التى عرضت عام ١٩٣٩ و « جزيرة السحر Die Zauberinsel عام ١٩٤٢ ، وقد بدأ معظم هؤلاء المؤلفين الالمان والنمساويين فى كتابة أعمالهم قبل الحرب ، ولكن اكثر مؤلفى الاوبرا نجاحا هو هانز فرنر هينز H. Werner Henze الذى الف جميع اوبراته بعد الحرب ، ونال شهرة عالمية دامت لمدة ربع قرن من الزمان . اثارت اوبرات هينز خلافا حول مضمونها اكثر من موسيقاها . وقرر المؤلف ان يغادر المانيا ويستقر فى ايطاليا بعد ان اعتنق الماركسية ؛ مما اضفى على اوبراته مضمونا سياسيا يصعب تقبله . والف هينز عملا طويلا باسم « نأتى الى النهر We come to the river » تسبب طوله فى ان اصبح قالبا موسيقيا غير مقنع كما لو كان من اعمال القرن التاسع عشر من حيث الضخامة ، هذا وقد الف ايضا اعمال الدراما الموسيقية .

الاوبرا فى امريكا : ـ

قام نشاط الاوبرا فى امريكا بعد الحرب العالمية الثانية على يد مؤلفين مختلفى الجنسية هاجروا الى امريكا . وقد بدأ هذا النشاط من خلال عمل للمؤلف الروسى المولد ايجور سترافنسكى Igor Stravinsky هو اوبرا The Rak's Progress المبنية على لحن انجليزى الاصل ، وقد عرضت فى احتفالات اوروبا التي أقيمت فى مدينة فينسيا عام ١٩٥١ فى الوقت الذى استوطن مؤلفها امريكا . نظر النقاد الى هذه الاوبرا في بادىء الامر على انها عمل من اعمال القرن الثامن عشر المدروسة ولكنها بنصها الرائع اعتبرت من اكثر اوبرات سترافنسكى ابتكارا وتجديدا . فقد لاقت نجاحا عظيما ، ونظر اليها على انها كلاسيكية حديثة « neo classic » فى اسلوبها .

كتب كورت فايل Kurt Weil الالمانى الجنسية ، والذى هاجر ايضا الى امريكا اوبرات ذات طابع يختلف من اسلوب اوبراته الاولى التى كان قد الفها اثناء وبعد الحرب العالمية الثانية ومنها « الى الوادى Down to the Valley » عام ١٩٤٨ ، التى تميزت بطابع شعبى امريكى .

هاجر المؤلف الايطالي المولد كارلو مينوتى Carlo Menotti عندما كان فى السابعة عشرة من عمره ، والف اوبرات كثيرة حازت على اعجاب المشاهدين لنصوصها الجيدة التى كتبها المؤلف بنفسه والتى فاقت فى جودتها الحان اوبراته . تميز اسلوبه باستعمال رنين كهربائى شامل تسبب بعض الاحيان فى طمس الالحان الرتيبة . الف مينوتى اوبرا التلفزيون هى « آمال وزائر الليل Amahl and the night Visitors » كان لها البقاء الاطول في عرضها ، كما كتب اوبرتين قصيرتين هما « الوسيط The Medium » و « التليفون The Telephone » تميزتا بحيوية الاسلوب ، واعيد عرضهما مرارا بناء على الحاح الجماهير .

الاوبرا في ايطاليا :ـ

تميزت الاوبرا الايطالية الحديثة بالمحافظة على التقاليد المتوارثة لهذا الفن الايطالى العريق ... هذا مع اضافة ملامح حديثة من خلال صنعه الكتابة دون المساس باللحن الغنائى الذى ينبض دائما فى وجدان الايطاليين وقد قام بالحركة الاوبرالية الحديثة فى ايطاليا بعض المؤلفين المخضرمين الذين عاصروا الحربين العالميتين الاولى والثانية وما بعدهما ؛ ومن

هؤلاء المؤلفان بتسيتي Pizzetti وماليبيرو Malipiero (من مواليد القرن التاسع عشر) . الف بتسيتي اوبرا « فيدرا Fedra » التي عرضت لاول مرة عام ١٩١٥ على مسرح السكالا بميلانو ، كما الف « جريمة في الكاتدرائية L'assassinio nella cattedrale » عام ١٩٥٠ التي تعتبر اكثر اوبراته نجاحا وهي مترجمة عن قصة اليوت Eliot . الف رنسو روسيليني Renzo Rossellini عددا من الاوبرات الناجحة اشهرها «منظر من الكوبري Uno sguardo dal ponte » عام ١٩٦١ عن مسرحية آرثر ميللر Arthur Miller الشهيرة .

الاوبرا في فرنسا : ـ

شهدت فرنسا ارتباطا اكثر وتوفقا بين طرق التأليف التقليدية والحديثة منه في ايطاليا ، فقد اتسمت الاعمال الحديثة الى طرق التأليف التقليدية . ويتضح ذلك في اوبرات كل من ميلو Milhaud وهونجر Honegger ، اللذين استمرا في تأليف اوبراتهما الى ما بعد الحرب العالمية الثانية ، كما عرضت اوبرا « حوار الكارمليت ـ Dialogues des carmelities » للمؤلف الفرنسي بولين Poulenc على السكالا بميلانو عام ١٩٥٧ ثم عرضت نفس الاوبرا بعد ذلك في باريس وكان قالبها الدرامي واسلوبها الموسيقي مغايرا للاسلوب الثوري الحديث .

عرضت بعد ذلك اعمال لمؤلفين من جنسيات مختلفة ، في السنوات الحديثة ابتداء من عام ١٩٦٠ وقد اتسمت باسلوب جديد في كل من القالب والمضمون . وبالرغم من انها لم تكن اوبرات بالمعنى التقليدي الا انها وضعت في منزلة الاوبرا ، ومن هذه الاعمال « حلم تيريز Dreaming about Therese » عن رواية قصيرة للكاتب اميل زولا Emil Zola ، وعرضت في ستوكهولم عام ١٩٦٤ وكانت محاولة ناجحة في تراث التأليف الاوبرالي .

●●●

ولكن ماذا عن الغد والمستقبل ؟

سوف يجيب التاريخ في المستقبل القريب على اسئلة حائرة في ضمير العالم المعاصر . . . فدعونا نتأمل بعض هذه التساؤلات .

اذا وضعت الاوبرا في احد المتاحف فانها تصبح تاريخا فحسب ، فما زال المشاهد يفضل الاوبرات الرومنتيكية ، ثم اوبرات بداية العصر الحديث على الاوبرات او المحاولات التي نبتت بعد الحرب العالمية الثانية .

لماذا ينتهي التأليف الاوبرالي هذه النهاية؟ وهل الشبيبة هوا الحرب ام اسلوب حياتنا الجديد ؟

نأمل ان تهتم الدول بتعليم جيل ناشيء ومنحه الرعاية الكاملة للتعمق في فن التأليف الاوبرالي .

اين الدعم المادي الذي يتوقعه العالم من الحكومات والهيئات الكبرى . . ؟ ان جيلنا يوحي بدعم الانتاج الاوبرالي الباهظ التكلفة ، حتى يتعلم جيل الابناء ان الاوبرا هي الجديدة في المستقبل والاصالة في التعبير ، والمتعة الراقية المتعالية في تيار الحياة العابث .

الاوبرا فن ثوري واجتماعي : ـ

ارتبطت الاوبرا دائما بالمجتمع والسياسة ، وقد اظهر مؤلفو الاوبرا هذه المعاني من خلال موسيقاهم ونصوص اوبراتهم بشخصياتهم المختلفة . ومن كبار المؤلفين الذين اوصلوا هذه

المعاني العميقة الى المشاهد : موتسارت وبتهوفن ، فردى وفاجنر ، وفرنز هنز .

موتسارت وازدهار الاوبرا :

اظهر موتسارت في قالب الاوبرا براعة في التعبير عن الجوانب البشرية المتعددة ، ففي كثير من اعماله كان يوضح مكنون بساطة البشر وانفعالاتهم بطريقة تجعل المشاهد يفكر في انعكاس هذه التغيرات على نفسه . وجد موتسارت السعادة النفسية في كتابة الاوبرا ، لانه ادرك بجلاء انه يستطيع أن يعبر عن خبراته المختلفة في قالبها ، وقد كتب في اكتوبر عام ١٧٧٧ «عندى رغبة لا توصف لكتابة اوبرات » . حقق موتسارت رغبته ووجه النص تلو النص ، واشبع خياله الموسيقى فكتب لكل نص الموسيقى الملائمة له والمعبرة عنه . ظهرت المفاهيم الثورية في اوبرات موتسارت بوضوح ، كذلك المفاهيم الاجتماعية ، فقد كان يبحث في اوبراته عن اجابة لكل سؤال يفكر فيه الانسان . تميز موتسارت بنقده لطبقة المجتمع ، واستبدل ادعاءات الارستقراطية بعظمة الديمقراطية ، فانتقد الاسياد مثلما انتقد الخدم في تصرفاتهم الاجتماعية ، نرى هذا النقد واضحا في اوبرا « زواج الفيجارو Nozze di Figaro » . ففيها عالج المشاكل الاجتماعية واسلوب التعامل بين البشر من خلال الشخصيات المختلفة باسلوب جعل المشاهد يختبر ويسائل نفسه عن معاملاته مع المقربين اليه، كما وضح موتسارت موقف الزوج من زوجته ، وكيف ان الحب والتسامح هما اساس للترابط والانسجام . اتسمت موسيقى موتسارت بالواقعية لا بالسخرية، وقدم من خلالها تحذيرا ونصيحة بان الفوضى التى يضعها الانسان في داخله يفعلها بنفسه ، وان الكون والخليقة شيء منظم ، فانانية الزوجات مثلا تقودهن الى فتور الحب في قلوبهن . شغلت موتسارت هذه النواحي الاجتماعية والنفسية الرقيقة فظهرت في اعماله الاخيرة ، اما المبكرة ، فكانت تنطبع بقالب الروايات الميلودرامية . تعاون موتسارت ودابونتي Da Ponti في تقديم الاوبرات الرائعة مثل « دون جوان Don Giovanni » وهى الاوبرا التى اعجب بها الشاعر الالماني جوته وبرنارد شو اعجابا كبيرا . كتب دابونتي نص هذه الاوبرا عن رواية سياسية كان قد كتبها كثيرون من قبله . ولم يتجاهلوا مضمونها السياسي ، ففي النسخة الاصلية التى كتبها برتاتي Bertati والف موسيقاها جاتسانيا Gazzania نرى شخصية دون جوان في اطار من الارستقراطية التى تاخذ ولا تعطى ولم تكن شخصية المحب الرومنتيكي او الشيطان الخليع ، الذى يدان في النهاية بسبب معاداته للعدالة الاجتماعية ، وقد اكد دابونتي بدبلوماسية مضمون برتاتي الثورى مع عدم اهمال ظهور النقد الاجتماعي . أوضح موتسارت هذا من خلال موسيقاه ، فنظام المجتمع لا يتحقق الا بالحب . كما ان الباطة القروية تحمل في طياتها ذكاء يعلو على عجرفة الارستقراطيين . تفسر الموسيقى احداث الرواية . وقد جسم موتسارت صورة البطل الذى عبر عن نفسه في افكار وعواطف دون جوان بفاعلية . اما طيبة تسرلينا Zerlina وعواطفها فلم يتضمنها اى عنف في الرواية . ونستطيع ان نتعرف على جميع شخصيات الرواية من خلال ما يقوم به البطل من اداء غنائي ودرامي . قدم موتسارت لمستمعيه فنا حقيقيا ، وان كان البعض يرى ان اعتقاده في نبل الحياة البشرية وقيمتها الانسانية العالية لا توجد الا في القصص الخيالية . استمع موتسارت الى هذا النقد ولم يخش القول بأن موسيقاه تجعل الحياة قصة خيالية او ان الخيال حياة حقيقية . ويتضح ذلك في اوبرا « الناى السحرى The Magic Flute » التى تبنى فيها القصة الخيالية على خبرات الانسان الواقعية .

دلت اوبرات موتسارت العظيمة على عبقريته وامكانياته الفنية المجهولة ، فقد كانت له مقدرة كبيرة في التعبير عن نفسه وعن مفاهيم وانفعالات البشر ، كما كان له الفضل الاكبر في ازدهار الاوبرا الالمانية .

قدم موتسارت من خلال اوبراته فنا ثوريا . وعندما قيل عنه انه معكر لصفو السلام ، وانه رجل ساخط في مجتمع يستعد لثورة سياسية ، كان هذا خطأ في تقدير وادراك فن موتسارت الثوري ، الذي من خلاله يتعلم الفرد تأمل نفسه ومعارضة نظرته الشخصية لنفسه ، وقد كان هذا أمل كبار مؤلفي الاوبرا . لا يقتصر الفن الثوري على تعبير او تصريح سياسي ، وانما يكون حماسا مجندا لاثارة التأمل والتركيز في كيفية الارتقاء بحياة الفرد الشخصية .

بتهوفن Beethoven :

يمتاز بتهوفن بادراكه التام لامكانيات الدراما الموسيقية . وكان يعلم ان المؤلف يستطيع ان يظهر مفهومه للحياة من خلال الاوبرا اكثر من اي قالب موسيقي اخر . حقق بتهوفن نجاحا باهرا في اوبراه الوحيدة « فيدليو — Fidelio » وكان صادقا في التعبير عما يجول في نفسه من قيم انسانية رفيعة ، واوضح لجمهوره نبل جوهر الانسان في مكنونهم من خلال تأثير هذه الاوبرا عليهم ، ففيها ينقلنا الرنين الموسيقي من التعبير الانفعالي ، الى الالقاء المنغم ، الى غناء المجاميع ، والى الاغنية الفردية . وتنقلنا حبكة الرواية من مظاهر الحياة الاستبدادية الى عبودية السجن ، كما تظهر على المسرح شخصيات مختلفة : من زوجة متنكرة في شخص رجل ، الى فتاة تحب هذا الرجل المزعوم ، وفتى يحب الفتاة . ومن سجان مرح الى حاكم قاس . تتجمع هذه الشخصيات فجأة بينما يعلو رنين الموسيقى ويحتشد المسرح بكورال المساجين يغنون « متى تعود الينا الحرية ؟ » ، ومن اعظم المواقف التعبيرية في هذه الاوبرا لحظة رنين الابواق في الفصل الثاني معلنة قدوم الوزير عندما كان « بيتسارو Pizaro » الحاكم الشرير يشرع في قتل « فلورستان Florestan » الزوج المقيد ، الشائع ان يعطى هذا الموقف تعبيرا ميلودراميا دارجا ولكن بتهوفن عبر عنه تعبيرا موسيقيا فريدا من خلال صدى الصوت المقصود في رنين البوق الاخير . وهذا المثال دليل على رؤية بتهوفن في انه يستطيع ان يوصل ما يرجوه من تأثير على جمهوره عن طريق التعبير الموسيقي في التأليف الاوبرالي ، بواسطة الاصوات البشرية والاوركسترالية على السواء . اعتقد بتهوفن في العدالة الالهية ، وظهرت عقيدته واضحة في موسيقاه . وعندما ينقلنا التعبير الموسيقي من مشهد الابواق الى غناء المجاميع « الكورال » ليوم النور ، قصد بتهوفن مساواة البشر يوم القيامة ، ونرى في ذلك تعبيرا عن مفهومه للاوبرا كفن ثوري ، ومفهومه السياسي للحرية . حث بتهوفن مستمعيه على الايمان بالقوة الالهية ووجوب الاعتراف بها في بناء نظام المجتمع عن طريق تعبيره الموسيقي ، وكان محقا عندما راى في الاوبرا مجالا لتوضيح المعاني المناسبة لتوحيد خطط التغيرات الاجتماعية . استعمل بتهوفن قالب الاوبرا ليعلن فكره لمستمعيه ، ونرى الفن الثوري في تعبيره ، فقد كان يأمل ان يقتنع الجمهور بأن في حياتهم دائما فرصا للحب والشجاعة ، ويوضح لهم مواضيع ذات اهمية هائلة في حياتهم . وكان قالب الاوبرا في نظره هو الوسيلة لنقل المعاني وتذوق مكنونات الاشياء بعمق ، وقد حقق بالفعل رؤيته في اوبراه الوحيدة « فيدليو » .

فردى Verdi

وضع مؤلفو الاوبرا وكاتبو نصوصها تحت المراقبة في القرن التاسع عشر لكون الاوبرا منفذا لتقديم الاحداث الثورية ، فروقبوا من

النمساويين والسلطات البابوية خشية ان يصبحوا رجالا خطرين على الحكم . كان اول هؤلاء المؤلفين فردى الذى لم يتوقف فى ذلك الوقت عن البحث عن نصوص اوبرالية جريئة للغاية . واعتبر مدمرا لسياسة الحكم فى نظر المتطلعين الى ايطاليا المتحدة فى عهد الملك فيتوريو ايمانويل Vittorio Emanuele لم يكن فردى يهدف بالضرورة الى ان يكون مؤلف ايطاليا القومى ، ولكن جمهوره وضعه في هذه المنزلة ، فقد ظهرت هذه الامور السياسية فى بعض اوبراته ، وانشد الشعب الايطالى اغنية الكورال الكبير Va Pensiero من أوبرا « نابوكو Nabucco » اعتراضا على سيطرة النمسا على ايطاليا عام ١٨٤٢ . تأكد جمهور الاوبرا الايطالية عام ١٨٤٣ ايام العروض الاولى الاوبرا اللمبارديون I lomardi alla prima crociata من وجود دلالة على إمكانية تحقيق الوحدة الايطالية . وبالرغم من هذا ، كان فردى ينظر الى الامور السياسية على انها عديمة القيمة ، او على انها نظام للحكم فحسب ، كما رآها موتسارت من قبله ، ولكنه اختلف مع آمال موتسارت فيما يختص بوجود الفضيلة الانسانية ، فقد عبر في أوبراته وكتب فى رسائله ان الجهود البشرية لاتحقق شيئا ، والعالم كله سوف ينتهى الى لاشيء . وعندما اراد فردى لاوبرا « دون كارلوس ـ Don Carlos » ان تعنى شيئا ، جاءت تعنى لاشيء . فقد اخذ هذه الدراما عن شيلر Schiller وغير محورها الرئيسى من خلال التعبير الموسيقى ، فاظهر الرجل الذى رسمه شيلر مضحيا بكل شيء وكل شخص فى سبيل المتطلبات السياسية ،مخفقا تماما فى أسلوب حياته المبنى على التضحية والفداء .. حتى لو كان هذا مضادا لسياق النص . اختلف فردى مع موتسارت في نظرته للبشرية ، وتستطيع ان نرى ذلك فى المقارنة بين اوبرا « ادمينيو Idomeneo » لموتسارت، واوبرا « دون كارلوس » لفردى، ففى اوبرا موتسارت يبدأ « ايدامانت Idamante » حكمه بالافراج من مساجين الحرب معتقدا ان والده توفى ، وعندما يعود ابوه الملك « ادومينيو » يضحى الابن بحياته وسعادته مع « ايليا Ilia » ، التى تضحى بحياتها فى سبيل الامير الابن ، وفى نهاية الاوبرا يكافىء الله الفاتحين المضحين ، فتتوج ايليا وتسعد مع الامير . يتضح لنا اعتقاد موتسارت من هذه الاحداث ، بأن من يضحى ينال مايتمنى . اما فردى فقد اوضح نظرته للحياة ، وانعكست هذه الرؤية فى اوبراته وهى : من يضحى يفقد كل شيء . ففى « دون كارلوس » احب الامير « كارلوس» الاميرة « اليزابث » واحبته هى بدورها ، وضحت بكل شيء في سبيل هذا الحب ، كما ثبات حكم الملك بنفيها ، فضحت بكل شيء وفقدت كل شيء . عبر فردى فى أوبراته عموما عن نظرته للواقعية من خلال مجابهته الفريدة لهذا الأمر ، مما جعل اوبراته تتصف بالواقعية المقنعة ، ففيها نموذج يشتمل على خبرات الحياة المختلفة . ناسبت واقعية فردى المستمع المعاصر؛ حيث عبر عن صيحة رجال ايطاليا المخلصين من اجل الوحدة القومية والديموقراطية والحكم العادل . وعورضت افكار فردى السياسية من النمسا وصقلية والحكومات البابوية ، فقد اعتبرت وطنيته قوة ممزقة للبلاد التى توطدت فيها النظم الاجتماعية والسياسية . وبالرغم من هذا ، نجح فردى بواقعية اسلوبه ، وهى الواقعية التى تميزت بالتعبير عن المواقف الانسانية بحيث تصل الى ادراك واحساس المستمع، الى جانب واقعية الامور السياسية وفهم فردى صلة التقارب بينه وبين مستمعه، ونظر اليه نظرته الى الرجل الشريف الذى يجابه الحقيقة . عبرت موسيقى فردى عن مختلف المواقف والشخصيات والجو المحيط بها فى أوبراته بهدف ان يجد المستمع نفسه

فى حالة تماثل حالة شخصيات الاوبرا ، كما عرف بانه مبدع اجمل الالحان الاوبرالية .

فاجنر Wagner :-

بدأ فاجنر مثل بقية كبار مؤلفى الاوبرا بكتابة اوبرات ذات اسلوب ثورى دون ان يفقد احساسه بالطابع القصصى ، فقد جاء اسلوبه ثوريا نابعا من افكاره وانفعالاته الشخصية ، لانه تعامل مع الرجال الثوريين ، وكان لهم تأثير طبيعي على مزاجه وانفعالاته ، واراد ان يشترك في الثورات السياسية . اعتبر فاجنر رائدا لدعوى الثورة فى التاليف الاوبرالى ، ومما كتبه في درسدن بعنوان « الثورة » (اعنى تدمير الاشياء والنظم الموجودة) ، وقد كانت هذه معتقداته عندما الف المجموعة الكبيرة « خاتم النيبيلونجن Der Ring der Niebelungen » ولكن افكاره تطورت بعد ان بدا بهذا الاسلوب المنهجى ، ونفي فاجنر مرتين بسبب المضمون الثورى لاوبراته وافكاره الثورية التى لم تهدأ .

راى فاجنر انه ليس بحاجة الى كتاب لنصوص اوبراته « Libretto » فكتبها بنفسه ، وبعد ان استعرض ماكتبه فى نصوص اوبرا الهولندى الطائر Der Fliegende Hollander « قال عن نفسه انه بدا مستقبله كشاعر قادر على نقل انفعالاته الداخلية الى الآخرين ، واكتشف ان عقله سيتقابل مع عقول مستمعيه من خلال الاساطير . كان فاجنر يمتلك قدرة عالية فى التعبير عن الفن القصصي ، فجاءت اوبراه « اساطين الشعراء Die Meistersinger » حاوية بشكل واضح على المشاكل التي يعاني منها هو نفسه . عرف بقوة تعبيره عن نفسه فى محور اوبراته فتجاهل راحة المشاهدين والمغنين والموسيقيين وقادة الاوركسترا فى سبيل سيطرة افكاره على زمان ومكان احداث الاوبرا والتعبير عنها ، فلم يسمح لشيء ان يزعج تركيزه فى شعوره الداخلى واظهاره فى موسيقاه ، ونرى مثالا لذلك فى اوبرا « الهولندى الطائر » التى اراد عرضها بدون استراحة ، كما اكد أيضا استحالة عرض اوبرا « ذهب الراين Das Rhiengold » باى فاصل او توقف، كذلك أوبرا « بارسيفال Parsifal » التي يستمر عرضها بدون توقف ، فتعزف الموسيقى حتى اثناء تغيير المناظر . تميزت موسيقى فاجنر بالحان قصيرة او مجموعة من النغمات او العبارات تتكرر فى العمل الاوبرالى بشكل مستقل ، وربما غير مرتبطة بمتطلبات حبكة الرواية وشخصياتها . هذا ما اشتهربه فاجنر وما اطلق عليه اللحن الدال « Lietmotiv » وهو عبارة عن لحن له شخصية ايقاعيةمتميزة يظهر فى الاوبرا ليدل على الشخصية في كل مراحل تطورها . . . فكل شخصية لها اللحن الخاص بها الذى يتفاعل مع الحان الشخصيات الاخرى والذى يتطور مع الاحداث الدرامية ويعبر عن افكار المؤلف وخبرته الموسيقية . ظهر الموتيف المتكرر في اوبرات مونتفردى كما استعمله شوبرت Schubert ايضا ولكن فاجنر استعمله بتوسع وادراك عميق ، فكان الاداة التى عبر بها عن وحي افكاره والوسيله لتحقيق وحدة الدراما ، التى هدف اليها فاجنر من خلال النص الدرامى الشعرى . . والصوت البشرى . . والتوزيع الاركسترالى . . الخ فجاء معبرا عن عقله الواعي والباطن والتيارات العميقة فى احساسه ، فكان هذا منه تحقيقا لواقعية الاوبرا وتطابقها مع الحياة . كتب فاجنر الى صديقه « روكل Roeckel » عام ١٨٥٤ عن الحقيقة فى الاوبرا قائلا : « ان الحقيقة تفهم فى الاوبرا عن طريق التعبير الموسيقى » وقد تميزت موسيقى فاجنر بتحركها خلال الرواية واشخاصها ، معبرة عن خبراته الشخصية وجوانب طبيعته البشرية وداخله العميق الذى كان هو نفسه

غافلا عنه . كما استعمل امكانيات التوزيع الاوركسترالي الضخمة في التعبير عن الخليقة والطبيعة ، وايضا عن المشاعر البدائية الوحشية ، كما عبر عن الاحاسيس العميقة بوضوح من خلال الصوت البشري .

فيرنر هنز Werner Henze : ـ

عرض هنز موسيقى أوبراته بضجيج مزعج معبرا عن حماقة القرن العشرين بشكل لطيف ، وقد الف اولى اوبراته « طريق الوحدة ـ Boulevard Solitude » عام ١٩٥٢ عن قصة رومنتيكية قديمة هي « مانون ليسكو Manon Lescaut » تميزت بادخاله لموسيقى الجاز عليها بكثرة . وفي عام ١٩٥٦ الف اوبراه « الملك هيرش Konig Hirsch » المبنية على رواية قديمة والتي لم تحقق نجاحا اوبراليا مثل رواية « مانون » . تخير هنز الروايات القديمة لاداركه أنها بمضمونها الاسطوري ترتبط باسلوب قالب الأوبرا وطرق تاليفها ، ولكن طريقته في معالجة هذا المضمون لم تكن اكيدة الوضوح ، فقد عالج مواضيع السحر هذه بدون اتقان ، وربما يرجع هذا الى رفضه ان يتعلم من فاجنر كيفية معالجتها . اتجه هنز اتجاها مباشرا الى الاسلوب الحالم في اوبراه « امير هومبورج The Prince of Homburg » عام ١٩٦٠ ، ولم يستمر في معالجة نصوص الاساطير الشعبية والامور الاجتماعية ، بل اهتم بصدق المواضيع الشاعرية ، وقد الف اوبرا « خيال العاشقين Elegy for young lovers » في عام ١٩٦١ وبناها على الاسس الاوبرالية القديمة في الاغاني الفردية « Aria » وغناء المجموعات « Ensemble » بالرغم من وجود الاغنية الشعبية فيها بشكل اساسي . لم يعرف هنز ماذا يكون بعد ذلك من المحاولات ، وقال عام ١٩٧٠ « اشعر بان الاوبرا قد انتهت » لانه راى ان امكانيات الاوبرا لم تعد قابلة للنمو ، وان فساد مجتمعنا الحاضر قد انذر بحل مكنوناتها ، وكان يدرك العلاقة الوثيقة بين التاليف الاوبرالي والمجتمع ، والتي عن طريقها تتحقق الواقعية في الاوبرا . كما اوضح ان فكرة نقل الدراما الى الموسيقى لم تنته بعد ، وقدم عام ١٩٧٦ عمله الرائع « نحن نصل الى النهر ـ We come to the river » الذي لا يرتفع الى منزلة الاوبرا ، بسبب النقص في جوهر مضمون العمل وليس بسبب ضجيج الاوركسترا ذات الثلاث فرق نحاسية ، او الاورج ، او الايقاع المتنقل بين شخصيات العمل ، او اداء اكثر من حدث على المسرح في وقت واحد ، او عدم وضوح الغناء عموما . ويمكن القول ان هذا العمل ينسب الى الدراما الموسيقية وليس الى الاوبرا .

استعمل المؤلفون المعاصرون مكونات الاوبرا التقليدية استعمالا قليلا ونادرا بسبب التيارات الحديثة في مجتمع عالمنا المعاصر ، عالم السياسة والاقتصاد والحروب . واغضبت جماهير الاوبرا عقول المؤلفين المشتتة التي اتضح اضطرابها من المسافات الموسيقية اللامعقولة بين كل نغمة واخرى . وقد تناولت الاوبرات الحديثة مواضيع لاتتلائم شخصياتها مع المجتمع المعاصر ، مما ترتب عليه نقص في الواقعية وثورية الفن الاوبرالي .

• • •

الواقعية الاوبرالية بين العرف والتقاليد :

ربط كل من موتسارت وفاجنر وديبوس الموسيقى بالسحر والاساطير والاحلام ، كما اهتموا جديا بالمواضيع التي ترتبط بالانسانية ارتباطا وثيقا ، وادركوا الصلة بين الاساطير وامور البشر وقدموها في الاوبرا فكانت فنا رفيعا . والواقعية في الاوبرا لا تعني محاكاة

الواقع ، فقد اكد روسيني ان الاوبرا لايمكنها محاكاة الواقع ، ولكنها فوق مستوى طبيعة الواقع وترتفع به الى عالم مثالي من السمو والرفعة . عبرت الاوبرا عن جوانب الحياة المختلفة من طريق الاساطير والاحلام فكان هذا هو مفهوم الواقعية فيها ، وان وجدت اوبرات عظيمة وكثيرة لكبار المؤلفين لم تعرض من خلال مواضيع اسطورية . استعمل مؤلفو الاوبرا الاساطير فى اوبراتهم تلبية لرغبة المشاهد فى ان يرى نفسه فى شخصية الامير او البطل فى اطار اسطوري عبرت عنه الموسيقى فاقتربت احلامه من الحقيقة . والواقعية فى الاوبرا تساعد الفرد على تقييم نفسه ، فعندما يرى نفسه فى صورة البطل يرى جدية صموده امام ضغط النظام الاجتماعي ويتضح له مغزى الامور السياسية . يتعارض هذا الامر مع الاتجاه الفكرى المعاصر ، فقد اجمع الباحثون الاجتماعيون وعلماء النفس ورجال الدين على ان معظم تصرفات الفرد العصري فى تقييمه لنفسه تدل على انانية هوجاء فالفرد العصري هذا يظهر قليل من المبتكرين العظام واعتاد الفرد على دور ثانوى فى الحياة . ولكن الاوبرا تجعل الانسان المعاصر يفكر فى نفسه ثانية .

صرح دريدن Dryden عام ١٦٨٥ ان تقاليد الاوبرا كان قد وضعها مؤسسو هذا الفن منذ القرن السابع عشر واوصلوه الى الكمال وكانوا مؤهلين فى نشر عرفه وتقاليده . وجدت معانى البطولة والفردية فى القرنين السابع والثامن عشر ، واستمرت فى اعمال المؤلفين المطلعين على احوال المجتمع وتغيراته فى القرنين التاسع عشر والعشرين ، ولوحظ ان مشاهدى الاوبرا كانوا وما زالوا فى يقظة وعلى دراية بظروف واحوال مجتمعهم اكثر من غيرهم . يدرك مستمعو الاوبرا ان المؤلف يعبر عن تقاليد عظيمة مضادة لتيارات مجتمعة . ومن الخطورة ان يعبر مؤلفو الاوبرا الحديثة عن احوال المجتمع المعاصر بفن رفيع ، فقد اتضح من تاريخ فن الاوبرا ان المشاهد يتحمس ويتعاطف مع المؤلف الذى يوضح له قوام اسطورة اكثر من الذى يلقى الاضواء على شخصية فردية في رواية من الواقع ، لذا فان المقاعد التى نراها خالية فى عروض الاوبرات الحديثة ربما كانت رغبة من المشاهدين فى المحافظة على تقاليد الاوبرا ورسالتها .

ظهرت واقعية جديدة فى الاعمال الحديثة ، وهى مستمدة من واقعية موتسارت وفردى ، ولكنها ليست فى نفس الدقة ، وخاصة فيما يتعلق باختيار شخصية البطل الذى يتطلب التحول فى شخصيته قالب اوبرالي مختلف . لذلك اهتم المؤلفون الجدد بالشخصيات المرحة واكثرو من الجدية واكثروا من قالب الاوبرا الهزلية Opera buffa والمسرحيات الغنائية Singspiel ، فكان هذا هو الفارق الاساسى بين اوبرات الماضى والحاضر .

الاوبرا والادب واهمية النص فى العمل الاوبرالي : —

يوضح تاريخ الاوبرا ان كاتب النص هو المسؤول عن الفكرة الاصلية وحبكة الرواية فى الاوبرا ، وان كان شكسبير نفسه قد اخذ كثيرا من مواضيع رواياته من الكتاب السابقين له ، فقد كان مسؤولا عن اظهار قوة اسلوبه في مسرحياته . وقد اوجدت هذه القوة صعوبة فى نقل مسرحياته الى الاوبرا ، وفيما طوعه فردى فى « ماكبث » و « عطيل » ، ومن مابذله بويتو Boito من جهد فى مسرحية « هاملت » .

كان التقارب بين المؤلف الموسيقى وكاتب النص صعب التحقيق فى بداية التاليف

الاوبرالى ، لم اصبح قابلا للتعاون والترابط . نرى امثلة لهذا التعاون فى ماقام بين فردى وكاتب نصوص اوبراته ، فقد كان يبعث اليه بمقترحاته من خطوط او مواقف جديدة ، لانه كان عليه ان يراعى ضرورة استمتاع المشاهدين بالحان الاجزاء الغنائية قبل كلماتها . اما موتسارت فقد رأى ان كاتب النص يعمل تبعا لافكار المؤلف وخاصة فى الاوبرات الخفيفة Opera buffa واوضح لشتيفانى Stephanie الكلمات التى يريدها للاجزاء الغنائية ، بل الف أيضا معظم الحان اوبرا « الخطف من السراى Seraglio » قبل ان يكتب شتيفانى نصها . سيطر بعض مؤلفى الموسيقى على اسلوب نصوص اوبراتهم ، ومن بينهم بتهوفن . فعندما اراد ان يغير فى « ليونورا فيدليو » ، اعاد كتابتها وطلب من زونلايتنير Sonnleitner كاتب نصها الموافقة على ضم الثلاثة فصول فى فصلين ، فما كان من الكاتب المسكين الا الموافقة على ما فعله بتهوفن بكلماته ، والاكثر من هذا انه لم ير النسخة المعدلة . والموازنة بين النص الاوبرالى وموسيقى الاوبرا عمل صعب وشائك ، فهو يعتمد على اتحاد الكلمة المكتوبة او المسموعة فى المسرح مع روعة التعبير الموسيقى لهذه الكلمة ذاتها ، وقد لخص عالم النظريات الفرنسى « ميشيل دى شاباتو ـ Michel de Chabanon » هذا المفهوم : « للمسرح قوام وقوانين ومقاييس خاصة ، وتتعارض هذه القوانين بشكل او بآخر مع طرق التاليف الموسيقى ، مما يقيم التعارض بين فنون الادب والموسيقى من أجل التعبير عن السر واحد لتحقق فيه الوحدة المتكاملة بين الادب والموسيقى من خلال تنازلات تقدم بالتبادل لتحقيق التوازن بين امتيازات المجالين » .

اليكم دراسة عن هذا الموضوع من خلال تراث الاوبرا في مختلف العصور مع ذكر بعض الامثلة .

ا ـ عصر الباروك : ـ

ارسطو Aristo وهيندل Handel :

الف هيندل اوبرات ايطالية من بينها تسع وثلاثون اوبرا عرضت فى عصره ، ثم توقف عرضها طويلا قبل أن يعاد عرضها . واصبحت اوبراته الان منسية ولا تقدم لها عروض الا بصفة نادرة . لحن هيندل اوبراته في عصر الباروك من ملاحم الفيلسوف ارسطو حيث كتبت اوبراته خصيصا للحفلات الترفيهية فى بلاط هذا العصر ، وكانت القصص العاطفية هى المطلوبة لهذه الحفلات ، فكانت غنية بروح المرح والتسلية والتاثير المسرحى . وقد امكن تحقيق هذا التاثير المسرحى عن طريق تقدم تكنولوجيا المسرح فى عصر الباروك ، وخاصة فى مجال الاضاءة المسرحية والمناظر المتحركة وفهم وتأمل المؤثرات المسرحية المطلوبة . واثبتت مجموعة اوبرات « فوريوزو Furioso » ، وهى التحف النادرة التى كتبها ارسطو ، انها اكثر الاوبرات التى كتبت خصيصا لتسلية البلاط من خلال رواياتها الغنية بالاحداث ، والتى اظهرت جمال استعمال الاقنعة الملكية . اعتمدت جاذبية القناع على الملابس الباهظة التكاليف ، واضاف الباليه الرائع الى العروض الاوبرالية رونقا وجمالا . وعندما عرف دريدن Dryden الاوبرا عام ١٨٦٥ على انها رواية شعرية تقدم بالصوت الغنائى والموسيقى الالية ومزخرفة بالمناظر المسرحية والالات والرقص ، كان يصف حفلات البلاط التنكرية Court masque .

فاق التاليف الاوبرالى حدود الطبيعة البشرية بظهور اوبرات « فوريوزو » بما اشتملت عليه من اخلاقيات غريبة ومثيرة للدهشة الامر الذى كان مرفوضا فى المسرحيات الاخرى ، فقد وصفت هذه الاوبرات بأنها عالم من الخيال فى روعتها وغرابتها واشتمالها على العواطف ومعانى السحر . زودت أوبرات « فوريوزو » هيندل بعدد هائل من المواقف التى توحى

بالدراما الانسانية ، وقد ناسبته تماما ، لانه فنان تتفوق احاسيسه ومشاعره على عقله وفكره ، وقد كان وثنيا في اعماقه مثل ارسطو ، فوجد في الاوبرا مخرجا ، مثلما وجد ارسطو من قبل ، يعرض فيها مواضيع دنيوية لا تهدف مبادئها الى التعبير عن الحياة الاخرى ، وانما تهدف الى انفعال البشر بما فيها من انحرافات وحب الحياة .

سمى ارسطو ملحمته الشهيرة بـ « رقصة الحماقة Dance of folly » تعبيرا عن الحياة البشرية ، التى اوضحتها اوبرات « فوريوزو » وتخير لاعماله الادبية شخصيات مفعمة بالحيوية والانانية والبعد عن العقلانية ، وعبر عنها هيندل موسيقيا ، فكان ذلك دليلا على وثنية الرجلين . تميزت ملاحم ارسطو واوبرات هيندل بانها غير مرهقة للعقل ، وتناسب التفكير السعيد المريح ، فهي تعرض الخبرات الحية دون اثقال لنظام التفكير العقلي ، وتظهر اساليب الحياة بما فيها من سحر بعيد عن الواقع ، وقد اتضحت عبقرية الرجلين في اسلوب وضعهما للشعر والموسيقى . ادخل هيندل بعض التقاليد في قالب الاوبرا ، منها الاغنية ذات القسم المعاد « da capo Aria » ، التى وصلت الى قمة تالبها في الفترة الاولى لعصر الغناء الجميل « بل كانتو ـ Bel canto » ولم يسبب التكرار اى ملل عند سماعها ، لان الاجزاء المعادة فيها كانت تؤدى في ذلك الوقت مجملة بابتكارات وزخارف الاداء ، بخلاف الغناء في القرن العشرين حيث تنقص المغنى الشجاعة والقدرة على اداء مثل هذه الابتكارات ، مما يسبب بعض الملل عند المستمع . ادخل هيندل بعض التعديلات الحديثة على هذه الاغنية مثل حذف الجزء الاوسط منها «ب» فضلا عن حذف الاعادات في بعض الاغاني ، واتسمت اوبراته عموما بطولها الزائد بالنسبة لاحتمال المستمع الحديث ، فمثلا يعاد مشهد الرحمة في اوبرا « التشينا Alcina » احدى عشرة مرة في التسجيلات ، وبالرغم من هذا نجد للاغنية ذات القسم المعاد معنى دراميا عظيما ، فاغنية « روجيرو Ruggiero » مثلا تعبر عن موقف درامى عميق حيث يصف روجيرو النمرة وهى ترغب في لقاء الصياد في الجزء الاول من الاغنية ، ثم يصف غريزة الامومة عندها ، فتبقى لتحمى صغارها في الجزء الاوسط . اما في اعادة الجزء الاول ، فنجد توازنا لطيفا في التعبير عن المشاعر المعارضة . تميز اسلوب هيندل باقتباسه الموسيقى من اعماله واعمال الاخرين في وقت كان الاقتباس فيه شائعا . وكانت شخصيات اوبرا الباروك بطولية مرسومة . صور هيندل بعض مواقف رواياته وعبر عنها تعبيرا صريحا مثل مشهد انتحار الفنجان المسموم او صرخة الانتحار .

وجد المستمع الحديث احباطا في تفضيل هيندل لاصوات النساء في القيام بادوار الرجال البطولية مثل دور « اريودانتى ـ Ariodan e » و « اورلاندو ـ Orlando » و « روجيرو ـ Ruggiero » التى قامت بادائها اصوات الميتزوسوبرانو Mezzo Soprano « والادوار الشريرة مثل « بولينيسو Polinesso » التى قامت بادائها اصوات الكونترالطو « Contralto » كتب هيندل ادوار الرجال الحادة لاصوات التنور ـ Tenor في اوبراته الاخيرة مثل « سولومون ـ Solomon » و « سامسون ـ Samson » و « سيميل Semel » و « هرقل Hercules اما ادوار الرجال الغليظة فقد قام بادائها اصوات النساء في طبقة الالطو والكنترالطو من اجل ايجاد التقارب بين الوان غناء مجموعة الخصيان «الكستراتو الايطاليين» Castratot وكان المستمعون في عصر هيندل يحبون هذا اللون من الغناء وينفرون من اصوات الرجال الحادة ، لانها كانت تؤدى باسلوب سوقي . امتدت اوبرات « فوريوزو » لهيندل

كتقليد أوبرالي عبر التاريخ ، فقد ظهرت لمحات من اعماله في مؤلفات موتسارت في القرن الثامن عشر ، وذلك لان هيندل كان ماهرا في الموازنة بين تقاليد قالب اوبرا الباروك وبين ضرورة وجود التعبير الدرامي ، فلم يدع التقاليد تقتل التعبير الدرامي وخاصة في اوبرات « الفوريوزو » . كما بدا ميلاد المشاهد الاوبرالية الكبيرة للقرن الثامن عشر في اغاني هيندل الناجحة ، ونرى ذلك في اغاني « اريودانتي » عندما عبرت جنيفرا Ginevra عن حبها له من خلال حديثها مع وصيفتها ، وقد عاد فردي الى هذا التقليد في اوبرا « غادة الكاميليا ـ la Traviaua » .

استعمل هيندل فرقة اوركسترا الباروك كاملة . وبالرغم من هذا فقد عبر عن المواقف الدرامية باستعماله لعدد قليل من الآلات الموسيقية تعارضت اصواتها مع التعبير عن هذه المواقف ، ومع ذلك فقد دلت ابتكارات هيندل الحديثة على انه من اعظم المجددين في موسيقى الباروك .

ب ـ العصر الكلاسيكي : ـ

موتسارت Mozart ، دابونتي Da Ponte وبومارشيه Beaumarchais : ـ

يعتبر موتسارت احد الفنانين العباقرة ، وكانت مؤلفاته ناجحة في حياته ومازالت ناجحة حتى يومنا هذا بتعبيرها الصادر عن الطبيعة البشرية . استطاع موتسارت ان يعبر عن حماقات البشر مظهرا فائدة الشك في حياة الانسان وذلك من خلال طريقة الاداء المباشر لشخصيات اوبراته سواء المعبرة عن الحمق او التعقل ، كما عبرت الشخصيات الكوميدية ايضا عن الانسانية بصدق ، لذلك ارتبط لفظ الانسانية دائما بجوهر وروح اسلوب وتسارت .

وجد موتسارت ضالته في نصوص دوابونتي ، فقد كان كاتب نصوص معظم اوبراته العظيمة . امتاز دابونتي ببراعته في تجميع النص الاوبرالي من مصادر مختلفة ، وصياغته بطريقة ناسبت اسلوب موتسارت ، وكان ذلك تعبيرا عن موهبة فائقة ، وقد عرف بانه استاذ في صياغة النص الاوبرالي ، فكان يأخذ اجمل ما في مسرحيات الكتاب الاخرين ويطوعه لنصوص اوبراته . نرى مثالا لذلك في نص اوبرا « هكذا هن جميعا ـ Cosi fan Tutte » التي بنيت على مجموعة افكار ماخوذة عن عديد من المسرحيات والاوبرات المبكرة ، كما تحتوي على اغنية « Aria » نقلت كاملة من اوبرا « ديميتريو ـ Demetro تاليف ميتستاسيو Metastasio . اكتملت في العصر الكلاسيكي جوانب نقص التاليف الاوبرالي في عصر الباروك من حيث الربط الروائي ، فقد غير موتسارت بعبقريته التعبير عن الدراما من خلال الديالوج والالقاء المنغم ، وعبرت موسيقاه عن المحادثات بين شخصيات الرواية ، فتقبل الى الاوبرا ظاهرة عصر الصالونات وهي ظاهرة اجتماعية رئيسية مميزة في ذلك الوقت . وقابل الانطلاق الطبيعي في التحدث انطلاق في موسيقى موتسارت وعبرت اوبرا « زواج الفيجارو » عن ثورة فنية هدفها ترابط الادب والموسيقى ، وقد اخذ موتسارت هذه الاوبرا « Figaro » عن مسرحية كتبها بومارشيه واعدها للاوبرا دابونتي . وعندما نقارن بين المسرحية والاوبرا ، تتضح لنا التنازلات التي تمت في الادب والموسيقى من اجل تحقيق الوحدة والتكامل في التاليف الاوبرالي . فقد دارت مناقشات عديدة حول المسرحية من حيث اشتمالها على مضمون ثوري سياسي ، ومن حيث كونها ثورة ادبية وثورة فنية موسيقية . حول بومارشيه وموتسارت ، اسلوب البطل المأساوي ، الذي كان سائدا في ذلك الوقت في التاليف الاوبرالي الى اسلوب الاوبرا الهزلية ،

فقد الف بومارشيه مسرحيته بطريقة تتعارض مع الخلفية التاريخية لمسرح القرن الثامن عشر الذى اتسم بالركود وقلة النشاط فى الحركة المسرحية ، حيث كان الجمهور يميل الى الاقلال من مسرحيات موليير Moliere ، التى اعتبرها فى ذلك الوقت كوميديا مملة ومبتذلة ، بسبب اغفال هيبة البطل المأساوى . جاء بومارشيه فى الوقت الذى كان الضحك فيه مستبعدا ومرفوضا من الجمهور وقدم مسرحياته « زواج الفيجارو » و « حلاق اشبيلية » فى أسلوب كوميدى عاطفي ، دون استبعاد للتأثير الكوميدى الباكي . كما بذل محاولات جدية وارادية لتجنب ملامح الابتذال فى الكوميديا ، واستبعد مفهوم الدراما الجدية. قدر موتسارت الثورة الادبية التي حققها بومارشيه فى المسرح الصحيح ، وخطا خطوة بنقله المسرحية الى الاوبرا متجنبا الجمل الثقيلة والصخب غير الطبيعي فى الاوبرا الجدية Seria فكان هذا منه ثورة وتجديدا فى التأليف الاوبرالى . نرى هذا التجديد بوضوح فى اوبرا « زواج الفيجارو » ١٧٨٤ حيث عرضت بعد ذلك فى مختلف دور الاوبرا فى اوربا. وتتضح فى هذه الاوبرا الخطوط العريضة التي بنى عليها موتسارت اوبراته التالية من حيث تقييم ادوار النساء الرئيسية (شخصية الكونتيسه الجادة وشخصية سوزانا المرحة) ومن حيث سيطرة المرح والفكاهة على معظم الشخصيات النسائية في الاوبرا . اوحت المسرحية لموتسارت بوضع موسيقى ملائمة لها ولنظام الحركة فيها ، ولكنه تبرم بعدم اعتبار بومارشيه لموسيقية الشعر واهتمامه بدلا من صدق وبلاغة التعبير الادبي وابراز شخصيات المسرحية . تطلب تلحين « زواج الفيجارو » حركة موسيقية مرحة واحساسا بروح الكوميديا وذلك لما تحتويه من مواقف ملتوية واحداث مرنة . ويرجع الفضل جزئيا في نجاح موتسارت الى اظهار وافشاء المواقف الكوميدية الكامنة ، والتجديدات التي انجزها بوماشيه فى المسرحية .

حـ ـ التجديدات والتغييرات التي ادخلها موتسارت ودابونتي على الاوبرا : ـ

ما ذا يقول قارىء المسرحية بعد ان استمع الى الاوبرا ؟

ان اكبر تغيير ملموس فى بناء المسرحية هو ما فعله موتسارت ودابونتي بالفصل الثالث ، الامر الذى اضعف هذا الجزء من المسرحية ، ولكن متطلبات التاليف الاوبرالى بسطت هذا الضعف ، واعتبره المستمع تنازلا من الناحية الادبية لاجل ترابط القالب الاوبرالى . يقع هذا التغيير الرئيسى فى حذف المشهد الطويل لفرقة المحكمة فى الفصل الثالث من المسرحية ، وكان حذف هذا المشهد تصرفا حكيما من دابونتي لانه راى فيه انحرافا فى موضوع المسرحية . وقد كتبه بومارشيه بسبب تاريخه الشخصي مع القضايا والمحاكم ، فكان هذا الحذف هو الامل الوحيد فى الحفاظ على ترابط مضمون الاوبرا واستغراقها للطول الزمني المعقول . ادخل موتسارت مشهدا ليس له وجود فى المسرحية لتغطية مشهد المحاكمة ، فقدم لقاء منغما Recitative والاغنية الملحقة به Dove Sono للكونتيسة . قدم دابونتي تغييرات فرعية اخرى الى جانب هذا التغيير الرئيسي للنص الاوبرالى ، منها تخفيف اللهجة القوية المعارضة للارستقراطية التي قصدها بومارشيه في المسرحية لاسباب سياسية ، وقد كتب دابونتي الى امبراطور النمسا جوستاف الثاني Gustav II بهذا الخصوص يؤكد له انه حذف واختصر كل ما يمكن ان يسيء الى الذوق واللياقة او يؤثر على نوعية الترفيه الذى امر به عظمته . حذف دابونتي تقريع « فيجارو » للارستقراطية فى الفصل الخامس من المسرحية ، وان كان من المذهل ان يحتفظ (موتسارت ودابونتي) بجوهر روح هذا

المشهد عندما وجه « فيجارو » هذا التقريع الى « سوزانا » خطيبته بسبب خيانتها .

ربط موتسارت ودابونتي اجزاء المسرحية المفككة من اجل تاليف اوبرا مترابطة ومتواصلة .

اوجز موتسارت ودابونتي الفصل الثاني من خلال الانتقالات من ثنائي الى ثلاثي الى رباعي الى خماسي ، ثم الى سداسي النهاية للفصل الثاني في عشرين دقيقة . امتاز موتسارت ودابونتي بمقدرتهما على تركيز احداث متعددة ، وفي التدرج في نماء الموضوعات بانفنية واحدة . تطابقت الاوبرا والمسرحية في محيط شكلهما وجوهرهما ، ففي النصف الاول (الفصل الاول والثاني) يكون التركيز على غيرة الكونت ، وفي النصف الثاني (الفصل الثالث والرابع) يقدم اعلان خيانته .

استطاع دابونتي وموتسارت ان يطاوعا تعبيرهما لاجزاء المسرحية او يضيفا اضافات ضرورية تكمل خبرات واهداف بومارشيه ، كما عبر موتسارت عن لباقة بومارشيه الادبية .

د ـ العصر الرومنيكي : ـ

عالم اوبرالي جميل يحققه تعاون بين فيلشي روماني Felice Romani وبلليني Bellini

ارتفعت منزلة كاتبي نصوص الاوبرا عندما بدأ مديرو دور العرض في توظيفهم لكتابة النصوص الاوبرالية ، ومن بين كاتبي دور الاوبرا الايطالية فيليتشي روماني ، الذي حقق شهرة ادبية ودرامية ، وكان آخر كتاب الاسلوب الكلاسيكي الجديد . اتسمت نصوص روماني بالحيوية وان كان فيها قصور في ضروريات القالب من حيث الإيقاع المنظم وطول الخطوط الشعرية ، ومع ذلك فقد نجحت في اظهار الهدف الدرامي وتوضيحه في اطار جميل . ابهجت نصوص روماني مؤلفي الموسيقى من حيث الذوق وحبكة الرواية وخلق الشخصيات ، كما كان يشتهر بموسيقية النص ، فكانت وحيا مباشرا لالحانهم ، وقد رغب كثير منهم في تلحين نصوصه امثال دونيتستي وبلليني والمعاصرين لهما . .

تعاون روماني وبلليني في التعبير عن عالم اوبرالي جميل بالرغم من ان بلليني كان يرى في نصوص روماني اسهابا وتطويلا ، كذلك قصورا في البساطة والتخليص ، ولم يحرز اول عمل لهما نجاحا يذكر وهو اوبرا « زايرا Zaira » ولكنهما استمرا في العمل سويا ، والفا اوبرات اخرى ناجحة منها « سونامبولا ـ Sonnambula » التي حققت نجاحا عظيما اسعد الرجلين فاستمرا في انتاجهما وقدما بعد ذلك اوبرا « نورما Norma » على مسرح سكالا بميلانو عام ١٨٣١ . تميزت هذه الاوبرا ببراعة تاليف الاغاني الفردية Arias والالقاء المنغم Recitative الملحق بها والتوزيع الاوركسترالي الملائم مما اعطاها قوة انفردت بها ، فكانت اعظم اوبرات بلليني . تحكم المؤلف الموسيقي في نصوص هذه الاوبرا ، علما بان روماني لم يسمح بهذا في الاوبرات السابقة . وكان بلليني يطلب من روماني كلمات انيقة لنصوص اوبراته عموما كما اثر سلبيا على عمق معاني الكلمات ، كما كان روماني منشغلا بكتابة نصوص اخرى عديدة لمؤلفين آخرين ، فلم يكن لديه الوقت للتمعن في عمق معنى الكلمة . اتسمت اوبرات بلليني بالرفاهية والحساسية ، فهي تشتمل على كلمات انيقة والحان جميلة فحسب ، وهذا ما جعلنا نرى فيها عالما من الجمال .

هـ ـ شيلر Schiller وسكوت Scott والبل كانتو Bel Canto في اسلوب دونتستي Donizetti

تعني الرومنتيكية التحرر من قيود الكلاسيكية الجديدة من ناحية ، والواقعية من ناحية اخرى . والرومنتيكية هي تعبير عن الخبرات العاطفية والعقلية لشخصية الفنان . اتبع اسلوب البل كانتو في الاوبرا الرومنتيكية ، ويمتاز هذا الاسلوب بجمال الالحان والحليات والزخارف الفنية التي تشد المستمع . ويتلخص جوهر البل كانتو في سيادة وسيطرة جمال الالحان وروح البهجة والمرح .. ونرى بريق هذا الاسلوب في الاوبرا الرومنتيكية .

الف دونتستي اوبرا « ماريا ستوردا ـ Maria stuarda » عن مسرحية شيللر ، ووضع اوبرا « لوتشيا من لا مرمور ـ Lucia di Lammermoor » عن مسرحية سكوت ، ويعتبر كل من شيللر وسكوت من اهم الشخصيات التي ناسبت اعمالهم الادبية التاليف الاوبرالي وكان اسلوبهما في الكتابة متلائما مع الاوبرا وطرق كتابة نصوصها. لم يكن شيللر غريبا عن مجال الاوبرا ، فقد كتب بعض النصوص الاوبرالية ، وهو من اعظم كتاب المسرح المعبرين عن الرومنتيكية الاوربية . اختلف العملان في اساسهما الادبي الفني ، فعندما حول دونيتستي مسرحية شيللر « ماري ستيوارت » وقصة سكوت ، وعروس من لامرمور » مع اسلوب البل كانتو انتهت المسرحية والقصة بالموت؛ كما احتوت المسرحية على مواقف درامية قوية مثل موقف الغضب الهائل بين الملكة « ماري » والملكة « اليزابث » . كان هذا ثورة ضد النهايات السعيدة للاوبرات الجدية المبكرة ، وكان هدف دونيتستي الموسيقي هو عرض الاغاني الفردية وغناء المجاميع من اجل اتقان صياغة ال «بل كانتو» وحتى يتغلغل في وجدان مستمعيه من خلال جمال الحانه والمهارة المطلوبة في ادائه ، حيث يرتفع هذا الاسلوب ويسمو في وجدان مستمعيه . توقع محبو هذا الفن اصواتا ملائكية ماهرة تحلق وترتفع فوق مستوى الارض والبشر . وقد عبرت اوبرا «ماريا ستواردا » واوبرا « لوتشيا » بصدق عن سمو هذا الفن من خلال طريقة نقل كاتب نصوصهما بارادي Baradi تلحين دونيتستي للمسرحية والقصة. فقد قدم شيللر (سيمترية) اى تماثلا كاملا وجيدا للمسرحية ، حيث قسم المشاهد بين سجن الملكة ماري ومحكمة الملكة اليزابث ، وجاء التركيز في الفصل الاول والخامس على الملكة ماري . وفي الفصلين الثاني والرابع على الملكة اليزابث . اما الفصل الثالث فكان مخصصا للمجابهة بين الملكتين . نقل هذا التقسيم كما هو الى الاوبرا فساعد على التنافس في كفاءة الاداء اهمية الادوار الرئيسية ، كما وزعت الاغاني الفردية بالعدل وكذلك الاغاني الثنائية Duets التي اشترك في ادائها البطلتان بالتساوي ، ماعدا اغنية الصلاة الاخيرة التي كتبت لماريا « الملكة ماري » والتي شدت انتباه وسماع الجمهور . اختلفت الاوبرا عن المسرحية في اظهار المضمون السياسي او المواقف العاطفية . ففي المسرحية يوضح الابطال الثلاثة الناحية السياسية ، اما في الاوبرا فيعبرون عن الامور العاطفية ، حيث نرى الملكة اليزابيث غيورة لاشتراك الملكة ماري معها في حب ليستر Leicester ، بينما نراها في المسرحية خائفة على عرشها وتاجها . حذف بارادي ودونيتستي جزءا من المسرحية لانها كانت طويلة ولا تناسب اوبرا ال « بل كانتو » كما وجد بارادي في المسرحية بعض الاجزاء المعقدة مثل الحوار حول قتل زوج ماري الاسكتلندي . نقلت جرائم ماري الى الاوبرا ولكن التركيز عليها اقلف من نبل شخصية بطلة دونيتستي .

نرى قمة المسرحية والاوبرا في موقف الصمت عندما تقابلت نظرات الملكتين ، وقد عبر دونيتستي عن هذا الموقف بزغردة Trill

فى الاوركستا اوصلها الى قمتها ، وغطى هذا الصمت بسداسى عبر عن الانفعالات الكامنة فى صدرى الملكتين ، اى حقد وانتقام اليزابث وذعر وخوف مارى ، وكانت البساطة فى التعبير الموسيقى هى الوسيلة المسيطرة على اسلوب دونيتسى في تصوير انفعالات الملكتين ، وخاصة ماريا ، فهي تمثل البطلة المناسبة لخصائص أسلوب اوبرا البل كانتو بخواصها وعواطفها القوية .

و – سكريب Scribe وفردى وعالم المسرح :

كانت تطلعات مستمعى الاوبرا الفرنسيين اكثر من تطلعات الايطاليين ، فبينما كان الجمهور الايطالى يقبل ببساطة على اوبرات بللينىمن اجل الاستماع الى الاغانى الفردية الجميلة او النغمات الحادة المعلقة ، التى تظهر براعة المغنى ، كان الجمهور الفرنسى يطلب ما هو اعمق ... اى الاوركسترا الغنية ، والحدث الدرامي القوي ، والباليه والكورال الكبير . وفى نهاية النصف الاول من القرن التاسع عشر ظهر الكاتب الاوبرالى اوجين سكريب Eugene Scribe وكان مستمعو الاوبرا الفرنسيون على اتم استعداد لتذوق نصوص اوبراته العظيمة ذات المواضيع التاريخية الكاسحة ، فقد كانت النصوص المعنية لروة للاوبرا الكبيرة Grande Opera ويتعاونه مع مايربير Meyerbeer واوبير Auber قدم للفرنسيين معجزة تلو المعجزة . اختلف سكريب عن رومانى فى كل شيء ما عدا نظرته لكاتب النص على انه الشريك الاهم فى المشروع الاوبرالى ، وقد نجح فى تحقيق ذلك بالفعل .. فنسبت الاوبرات اليه وليس الى مؤلف الموسيقى . تميز سكريب بكونه كاتب التاثيرات المسرحية اكثر من كونه شاعر كلمات ، واوضح لمستمعيه المواقف المسرحية ، فاعجبوا بالمشاهد اكثر من اعجابهم بالكلمات . وجعل مستمعيه يقبلون الاوبرا كفن بطولى وملحمى بمواضيعها التاريخية التى قدمت عروضا هائلة فى عالم التاريخ . كان سكريب يسمح لما يربير بتغيير ما يريده فى كلمات النص طالما لا يؤثر هذا على المواقف والمشاهد التى كان هو مسيطرا على حبكتها ، فانتقلت اوبراته من قمة الى اخرى وكانت مليئة بالمعجزات المؤثرة ، واقبل المشاهدون بأعداد هائلة لسماع أوبراته والتصفيق لكاتب النص .

ز – سكريب وفردى ومتاعب تعاونهما :

عندما تعاون سكريب مع فردى فى تقديم الاعمال الاوبرالية بدات المتاعب ، فلم يكن فردى بالمؤلف الذى يترك رسم او تخطيط شخصيات اوبراته لكاتب النص ، بل كان يقدمها بنفسه من خلال موسيقاه ، كما كان يسيطر سيطرة كاملة على نصوص اعماله ، الامر الذى لم يقبله سكريب ، علما بانه سمح قبل ذلك لمؤلفى الموسيقى بالتصرف فى تغيير كلمات نصوصه ، الا انه لم يرض عن هذا مع فردى ، لان فردى كان معتادا على تصفيق الجمهور له ولموسيقاه كما اعتاد ايضا على طاعة كاتبى نصوصه . وكان هذا تحديا من سكريب ، لذلك تجاهله فردى . واخذ مسرحياته وطوعها بما يناسب اهدافه الموسيقية . ونجد مثالا لذلك فى مسرحية « جوستاف الثالث Gustave III » التى اخذها فردى وربط بين مشاهدها ، وبسط فى شخصياتها وقدم منها اوبرا « حفل تنكرى Ballo in Marschera » دون اعتبار للتعارض او الاختلاف مع المسرحية وكلماتها . وكانت هذه هى طريقة فردى فى التعامل مع كاتبى نصوص اوبراته ، فقد علم تماما ما يريده من كاتب النص وطلب ان يعرض عليه شكل الفكرة الاصلية لموضوع الاوبرا ، لانه راى ان نجاح الاوبرا يبنى على التعبير عن فكرة مناسبة ذات قيمة ادبية ، وان العمل الاوبرالى ينمو ويتفاعل بالكلمات والموسيقى منذ بداية تاليفه ، ومن خلال

الفكرة الاساسية التى تحدد الاحداث الدرامية واسلوب التلحين .

راى فردى ان على المؤلف الموسيقى تحديد كلمات معينة لكاتب النص لتكون دعامة للغناء ووحيا للموسيقى ، كما تكون الاداة التى توضح العواطف والانفعالات المهيمنة على كل مشهد . كان لتجسيم الكلمة المسرحية اساس دقة فردى العظيم من توحيد العمل الاوبرالى ، وفى نفس الوقت كان هذا التصوير للكلمة المسرحية Parola Scenica بما تشتمل عليه من تقاليد الكتابة يرتبط بكاتب النص الاوبرالى . عالج فردى الكلمات مثلما عالج التاليف الموسيقى ، وكان متذوقا لمواضيع الادب ، ونرى ذلك واضحا من اهتمامه باعمال شكسبير وشيللر . اعطى التذوق الرفيع للادب لفردى حق انتقاد كاتبى نصوص اوبراته ، نقد النغم الشعرى والكلمه ، وفضل ايضا البلاغة وسلامتها فى المشاهد المسرحية ، فكان يعتقد ان كلمات الاوبرا انما هي كلماته هو وانها تواجدت فى النص ، لانها تعبر عن افكاره فقط ، وكل ما هو حقيقى في النص ينسب حقا الى الكلمة المسرحية .

كان فردى محظوظا فى اكتشافه لكاتبى نصوص اوبراته فقد تعاون مع « اريجو بويتو Ariogo Boito » تعاونا متكاملا . فقد كان بويتو قويا فى الكتابة فكتب نصوصا فاقت احتياجات مؤلفى الاوبرا فى عصره . اعجب بويتو مثل فردى باشعار شكسبير ، وترجم له مسرحيتى « روميو وجوليت و «انطونيو وكليوباترة » ، كما كانت رغبته لا تقل عن رغبة فردى فى نقل مسرحيات شكسبير الى الاوبرا ، فنقلها بموهبة ومقدرة فائقة ، علما بانه لم يكن قادرا على ضبط اوبراته الخاصة به ، ولكن من يقرا نص اوبرا « عطيل » يرى التحفة الرائعة فى تطويع المسرحية وضغطها وتحويلها الى اوبرا ذات خبرة مسرحية وغنائية عظيمة . اعجب فردى بما قدمه بويتو له وان كانت الاوبرا لا تطابق المسرحية او شخصياتها .

ح ـ فردى وشكسبير حيال اوبرا « ماكبث Macbeth

لا يمكن ان نجزم القول بان عصر الـ « بل كانتو » انتهى تماما وان عصر الواقعية فى الاوبرا بدا فى منتصف القرن التاسع عشر . ولكن فردى اعترض فى عام ١٨٤٨ على قيام السوبرانو تادولينى Tadolini بدور ماكبث فى عرض افتتاح الاوبرا فى ميلانو ، قائلا ان السوبرانو توام جميل محبب فى حين ان ماكبث يجب ان تظهر فظة وقبيحة ، والسوبرانو تتمتع بصوت جميل ملائكى واضح وهو يريد لماكبث صوتا خشنا ، مختنقا وشيطانيا ، فدل اعتراض فردى هذا على بدء نهاية اسلوب الـ « بل كانتو » . قدم فردى افكارا حديثة عن واقعية الغناء المسرحى فى هذه السنوات ، وكانت اوبرا «ماكبث» هى اول مثال ظهرت فيه حساسية جديدة فى القيم الادبية والدرامية مما زاد فى نمائها الفنى والتعبيرى ، فكانت متقاربة للغاية مع المسرحية . اجبرت طبيعة المسرحية فردى على تبسيط وتهذيب الحليات والزخارف بالرغم من ضغط تقاليد التاليف الاوبرالى . وقد ادرك تماما ان اضافة اى مؤثرات دخيلة على المسرحية سوف يؤثر على نجاح الاوبرا .

تقابل فردى وشكسبير فى التعبير عن الواقعية فى الاوبرا وان كانت اوبراتهما قد لاقت بعض النقد فى انه ينقصها البراعة

الفلسفية والصدق التام، ولهذا النقد اسبابه التي تتلخص في ان فردي ادرك حدود الواقعية في الفن، وهو الامر الذي تعلمه او تعلم بعضه من شكسبير، حيث رأى ان مرآة الشعر تحرف من الواقعية من اجل كشف اساس نوعيات البشر والتعبير عن مشاعرهم، تشمل مسرحية « ماكبث » مختلف الامكانيات التي تثير النبض الفني للمؤلف الموسيقي، لذلك كان فردي منشوقا لتلحينها، اما شخصيات المسرحية الرئيسية فلم تكن رقيقة بل كانت مروعة، كما ان للمسرحية لونا قاتما يعمها كان له تأثير مباشر عليه، فكون افكار الالحان الاساسية للمسرحية قبل ان يكتب « فرنشسكو ماريا بياف Francesso Maria Piave النص الاوبرالي Libretto ابرز فردي في اوبرا ماكبث اضواء وتجديدات دلت على عبقرية سابقة للعصر، وكان جوهر نضوج الجمال الفني فيها نابعا من جوهرية الدراما في المسرحية وليس من تقاليد التاليف الاوبرالي في عصره من حيث الاهتمام بجمال الصوت، فقد ادرك فردي تماما ان اوبرا ماكبث لن تحقق التأثير المناسب في حالة تجميل ادائها. قام ابطال الاوبرا بتدريبات عنيفة وطويلة وقد قالت المغنية « نيني بربيري ـ Nini Barbieri »: ان فردي اراد منهم ان يتكلموا بالموسيقى، اي ان يعبروا عن معاني الكلمات قبل ان يغنوها. وطلب من ابطال هذه الاوبرا الوانا مختلفة في اداء الصوت من اجل التعبير الصادق عن المواقف الدرامية. تعتبر رواية ماكبث من اعمال شكسبير التراجيدية الناضجة، وقد ساعد تكوينها في تحويلها الى اوبرا.

وقد ادخل كل من فردي وبياف تغييرات قليلة جدا على المسرحية، التي تحتوي قمما درامية عالية وشخصيات مرسومة بقوة واتقان، وان كان بها بعض النقائص الشكسبيرية الطفيفة والغموض في الاهداف. جسم فردي الصور الدرامية الثلاث في الاوبرا وهم ماكبث وزوجته والساحرات. وقال النقاد عنها انها الاوبرا التي تخلو من الحب، وذلك لان روح المرح والجمال والحب مختصرة فيها بصورة مؤلمة، وقد حافظ فردي على الجو القاتم للمسرحية، كما استطاع ان يظهر التوتر، الذي بدونه تصبح ماكبث لا شيء. كذلك عبر فردي عن هذا التوتر مستعملا الايقاعات كاساس للبناء الموسيقي في الاوبرا والخلايا اللحنية والاشكال الايقاعية القصيرة المتكررة Motives، من أجل التعبير عن المؤثرات الشيطانية. ويكفي ان نتابع العلاقة بين ايقاعات الاوبرا فتتضح لنا النقاط الحاسمة فيها مع نمو الاحداث. عبرت موسيقى فردي عن ادق المفاهيم مثل جوانب الشر والخير، التي تتصارع في عقل ماكبث باستعمال الات النفخ الخشبية في جملة موسيقية تشتمل على تحويلات موسيقية تعطيها طابع القلق وعدم الاستقرار. ومن المواقف التي عبر عنها فردي تعبيرا موسيقيا عميقا، موقف استحواذ الشيطان على عقل ماكبث حيث كتب للوتريات حركات دائرية تعتمد على الايقاع، وتوضح ان ماكبث يقترب في هذه اللحظة من فقدان وعيه. وهكذا نرى كيف الف فردي الايقاع باسلوب مميز.

دل التعاون بين فردي وشكسبير على ان فردي شعر باندماج روحه مع روح شكسبير الدرامية، وعلى تقديره لسيد التعبير عن قلب الانسان.

ط ـ فاجنر الكاتب والمؤلف الموسيقى حيال العمل الفنى الشامل : ـ

ادرك فاجنر ان موتسارت قد اهتم من قبله بمعنى الكلمة فى الاوبرا واقام توازنا دقيقا بين معانى الكلمات والتلحين ، كما ادرك ان وضوح الحان الحوار تتحقق عندما توضع الكلمة فى طبقة صوتية تطابق قيمة رنينها فى طبقة الحديث المعتاد ، فرأى فاجنر ان الكلمات لا تحقق معناها وتأثيرها الا اذا وضعها المؤلف الموسيقى بنفسه ، وان لغة الاوبرا تقدم المعنى الانفعالى للكلمة تبعا لامكانيات وضعها فى النغمة التى تظهرها ، وان على كاتب النص ان ينفذ عمله فى اطار الدراما الحقيقية الصادرة من القلب ، التى يجب ان يكون لها صدى فى نفس المشاهد والهام المؤلف الموسيقى حتى يستطيع ان يكتب موسيقى درامية حقيقية . اقر فاجنر انه هو الوحيد الذى يحقق هذا الهدف فكتب نصوص اوبراته بنفسه ، فجاءت فى اطار القصة المترابطة ، حيث شكل افكاره فى قصة يجد المشاهد لها نقطة بداية ، يفهم منها احداث القصة بعد ذلك . قدم فاجنر نصوصه فى هيئة اساطير مقنعة ، فكانت الاسطورة هى الوسيط الذى يوصل خبرات وتعبير الكاتب وادراكه العميق للمفهوم الاسطورى الى المستمع الذى استطاع ان يقنعه بان احداث الدراما الموسيقية يمكن ان تحدث له شخصيا . وقد قال له شومان ان احدا لا يستطيع ان يكتب نص اوبرا « لوهنجرين Lohengrin » او يلحن كلماتها بهذه الكيفية كما فعل هو . تمنى فاجنر ان يؤلف اوبرا للفرنسيين ، وعقد اتفاقا مع سكريت ليقوم الاخير بكتابة النص ، ولكن فاجنر كان معتادا ان يكتب نصوص اوبراته بنفسه ، فبعث الى ليست برسالة عام ١٨٤٩ قال فيها انه لن يستطيع ان يلحن نصوصا اوبرالية لسكريبت اوديماس Dumas .

اكد فاجنر ان تلحين لغة الشعر لا يحقق التعبير الموسيقى الكامل عندما يشترك فيها اثنان ، شاعر وموسيقى . وان النجاح العظيم يتحقق فقط عندما يقوم شخص واحد بعمل الشاعر الموسيقى او الموسيقى الشاعر . وبالفعل الف فاجنر القصيد الهائل « الخاتم Ring » وعندما كان يكتب النص الخاص به اخذت الموسيقى شكلها المطلوب فى ذهنه . اخذ فاجنر عن سكريبت عناصر حبكة الرواية وطرق بناء النص الاوبرالى التى اعجب بها ، مثل التصور والخبرة الكبيرة فى موسيقية الكلمات ، فصقل نصوص اوبراته التى اعدها للعرض على مسرح بيرويت ولم يرغب فى تاليف اوبرا فرنسية باللغة الالمانية بل كان طموحا فى استكمال الاوبرا الالمانية المبكرة باسلوب المانى مميز .

كانت معالجة فاجنر للصمت فى الاوبرا « الذى كان عنصرا قديما فى التاليف الاوبرالى » معالجة جديدة ومبتكرة ، فقد ترك كاتبو نصوص الاوبرا من قبله شخصية من الشخصيات صامتة وغير متحركة على المسرح ، لان المؤلف لم يكتب لها شيئا تقوله ، ولا يستطيع المخرج ان يدعها تترك المسرح لانها سوف تشترك فى الاداء مرة اخرى . اما فاجنر فقد جعل الصمت فاعلية معبرة . ونرى امثلة لقوة تاثير الصمت فى اوبرا « لوهنجرين » فى موقف لوهنجرين الصامت الذى يدور حوله محور احداث الاوبرا . كما نرى الصمت الرهيب فى اوبرا Parsifal اثناء الاحتفالات الدينية بقلعة الصوفية ، حيث نرى الصمت القوى لبارسيفال يزيد من تشويق المشاهد ، فكان صمتنا حيويا وملفتا للنظر والانتباه . .

كما لو كان فاجنر قد الف اوبرا بدون كلمات . امتاز فاجنر بقدرته في كتابه الكلمات التي يحتاجها لموسيقاه ، وذلك لانه يعلم ان الصوت الموسيقي يشارك بالجزء الاكبر في التعبير عن مشاعره . واحيانا يشد انتباه المشاهد جمال الشعر فيدرك هدف فاجنر الدقيق في اظهار معاني الكلمات ، كما كان في تمام مقدوره ان يقدم لغة درامية مؤثرة تعبر عن هدفه المحدد في توضيح الشخصية التورية ، وكشف واظهر كوامن عقله كمجال تدور فيه احداث الاوبرا ، فجاءت نصوص اوبراته انجازات فنية لا توضح النص فحسب ، بل ايضا شخصية الكاتب . وضع فاجنر في منزلة رفيعة من مستمعيه لروعة اسلوبه الدرامي فكان سيد مؤلفي القرن التاسع عشر ، وكان تاثيره قويا على المؤلفين المعارضين والناشئين ، وكان أسلوبه من القوة لدرجة جعلته مؤثرا وظاهرا حتى في القصص الاسباني بما فيه من قومية مميزة ، لاحظ فاجنر تاثيره هذا على معاصريه ، حيث ألفسح من اساليب تاليفهم الموسيقي واختيار مواضيع اوبراتهم . تعلم الكثير من تلاميذ فاجنر الاهتمام والجدية في معالجة النصوص الاوبرالية واصبح اسلوب فاجنر هو المثل الذي يحتذيه كل من يريد تجنب الصعوبات ونقاط الضعف التي تنتج عن اشتراك كاتب وموسيقي لهما موهبتان متفاوتتان في كتابة عمل اوبرالي .

العصر الحديث : ـ

ا ـ بريتن Britten والتعبير عن انعزالية المرء : ـ

جاء جمال التعبير عن وحدة الانسان في اسلوب بنيامين بريتين متميزا باحساس قوى للانعزالية البشرية ، عبر عنه بريتن بموسيقى ساحرة . الف بريتن اعظم موسيقاه في اوبرا « بيتر جرايمز Peter Grims » فقد عبرت موسيقاه تعبيرا صادقا عن البطل الذي كان مجنونا وقاتلا لصبيين صغيرين ، فكانت كفاءة بريتن الموسيقية اكيدة لاتقبل الجدل ، وان كان المشاهدون قد رفضوا أسلوب بريتن المتعاطف مع الانعزالية الفردية ، فهذا يرجع الى عدم خصائص الاوبرا وليس لتعبيره الموسيقى عنها . لم تكن الموسيقى عند بريتن هي الدراما او العكس ، بل كان في ذهنه لحن يشعر به ويقدمه من خلال الاوبرا ، لذلك كان قلقا بشان قالب الاوبرا واسلوبه ، وقد الف لهذه الاوبرا فقرات موسيقية بين الفصول « Interludes » انتقل عزفها الى صالات الموسيقى لقيمتها الموسيقية العالية .

ب ـ بنيامين بريتن وتوماس مان Thomas mann

تخير بريتن المواضيع الادبية التي يصعب صياغتها اوبراليا ، وكانت نصوص أوبراته جزائلة وخاصة نص اوبرا « وفاة في فينيسيا ـ Der Tod in Venedig » التي اخذها عن رواية توماس مان . صعب التعبير عن اسلوب كتابة نص هذه الاوبرا موسيقيا ، ولكن بريتن برهن على براعته في ملائمة احداث القصة مع التلحين الموسيقي . كتب نص هذه الاوبرا الكاتبة « ما يفانوى ـ My fanwy Piper » التي وضعت لمساتها المحددة في النص الجرىء ، وقد قال النقاد عن رواية توماس مان انها مبنية على الشذوذ الجنسي الذي يسبب فناء الانسان ، ولكن بريتن عالج الموضوع من خلال مفهومه لفن الاوبرا ، فوضع في اعتباره الاتجاهات المختلفة التي تشملها القصة وعبر عنها موسيقيا دون ان يبسط فيها او يحذف شيئا منها . سمت اوبرا « وفاة في فينيسيا » بقصة توماس مان من خلال التعبير الموسيقي الذي نمى الخيال القصصي وضاعف من التاثير

الدرامى للرواية ، واظهر خليطا غير عادى لعدة عناصر لامعة منها : عناصر اسطورية ودينية ونفسية واجتماعية تتواجد فى الاوبرا فى عالم متقلب بين الاستحسان والاشمئزاز .

ظهرت فى هذه الاوبرا الاسطورة اليونانية القديمة عن « ابو للو وديونيسوس Appolo and Dionysus » بممارسة شخصية للمؤلف الحديث رغبة منه فى التعبير عن نضال يقوم فى داخله ، والقصة عبارة عن كاتب مشهور يقضى اجازته الصيفية فى فينيسيا فيعشق صبيا جميلا ولا يعترف بحبه او يتحدث الى الصبى فيحطمه هذا الحب ويموت فى مقعده على الشاطىء اثناء مراقبته للصبى ، والمقصود هنا هو اظهار هذيان « ديونيسوس » الذى يحطم خادم ابوللو ، وبهذا المفهوم الحديث للاسطورة انهى بريتن احسن اعماله الاوبرالية .

نرى فى هذه الاوبرا تحذيرا لجميع الفنانين ولقوة الجمال والرغبة فيه التى يحتمل ان تحطم المرء . اشتركت مايفانوى بير معبريش فى عمل كل تعديل او اضافة او تغيير فى النص . وتظهر مدى حساسية الكاتبة والمؤلف عند المقارنة بين القصيدة والنص والاوبرا ، فقد استكملا العمل وحققا طموحهما فى خلق اوبرا حديثة الهدف والاثر ومتكاملة فى قالب فنى جديد ، وعبرت موسيقاها من ابطالها تعبيرا واضحا ، فهى تنتقل بين الصبى الراقص والكاتب المسن اللذين لايتقابلان فى شىء ولا يتحدثان الى بعضهما ، فربطت بين كل ما يوجد بينهما من صلة واوضحت فقر هذه الصلة . صاحبت رقصة الصبى الات ايقاعية مختلفة فقط ، بينما رسمت الموسيقى بالحانها ثقل مشاعر الكاتب المحطمة ، فاوضحت اختلاف الشخصيتين . وحققت الكمال الرائع ، ففاقت الرواية الاصلية ، وتوكدت مقدرة بريتن على التعبير عن المعانى التى يريد توصيلها للمستمع ، وان كان هذا عن طريق صوت واحد او شخصية واحدة .

اعاد بريتن خلق القصة من جوهر مفهومها العميق واوضحها فى الاوبرا مجسما مأساة « اشنباخ — Aschenbach » التى اهتمت بها القصة الاصلية ، كما ساعدت طبيعة بريتن الفنية والحساسة فى التركيز على اهم قمة فى القصة ، وهى اظهار نماء الالم النفسى الداخلى للبطل اشنباخ ، الذى ابرزته طبيعة التاليف الاوبرالى . عاد بريتن الى التقاليد الكلاسيكية الاولى فى الخطوط الغنائية ، التى تتضح فيها لمحات الترانيم اليونانية القديمة ، واستعمل التوزيع الاوركسترالى للتعبير عن جو القصة ، فرسم الشاعرية الرقيقة فيها باستعمال الات النفخ الخشبية ، كما عبر عن الانفعالات النفسية للبطل بالات الباص العميقة ، واستعمل الطبلة الغليظة والكونترابااص والجونج لاظهار صدى صوت تاثيرى عميق . تتردد فى موسيقى الاوبرا دقات ايقاعية مصورة لدقات اجراس فينسيا وحركة مياه الادرياتيك ، كما يبرز فى الاوبرا لحن حزين مميز معبرا عن المواقف التراجيدية (المأساوية) الهامة فى القصة مثل ركوب اشنباخ الجندول عندما يتطلع بنظراته الحزينة الى « تادلسيو » على الشاطىء .

علم بريتن ان المؤلف يستطيع ان يجعل المشاهد مدركا للفرق بين التكلم والغناء ، وكانت قوة بريتن اكيدة فى هذا المجال مثل قوة فاجنر من قبل ، وهذه بالطبع ليست مقارنة بينهما ولكن بريتن جدد سيادة العقل لعلم القرن التاسع عشر ريتشارد فاجنر ، فقد تاثر بريتن فى اسلوب كتابة موسيقى هذه الاوبرا بفاجنر ، كما ان توماس مان نفسه

كان من اكثر الكتاب اعجابا بفاجنر ، ويرى فى قصته ملامح اسلوب فاجنر من حيث الافكار القصيرة والمركزة والمواضيع المروعة والجمال في الادب ، فكانت الاوبرا غنية بالاسلوب الفاجنرى نصا وموسيقى .

واخيرا فان النص الاوبرالى الجيد يوحى للمؤلف الموسيقى بالتلحين الملائم له، وفى بعض الاحيان يفشل التلحين فى التعبير من جمال وقوة الادب ، واحيانا توحى رواية ميلودرامية بموسيقى رائعة ، ولا يتحقق العمل الاوبرالى الجيد الا بالوحدة والتكامل فى الدراما والموسيقى .

وهكذا تقدم لنا هذه الكتب الثلاثة مجالات عديدة من عالم الاوبرا ، وتوضح ارتباطات المسرح الغنائى الاوبرا بالادب والشعر والدراما والصوت البشرى والموسيقى ، فى اطار من التطور الذى احاط جو المجتمع الاوروبى فى بيئاته المختلفة ، وصراعاته القومية وآفاقه العالمية ، مما جعل من الاوبرا فنا يرتبط بالانسان فى كل زمان ومكان .

* * *

الرمز والاسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية



الشعوب البدائية



كارافار
الاقنعة والقوة في طقوس الميلانيزيين

صفوت كمال

منذ بداية القرن التاسع عشر وزيادة الاكتشافات عن اماكن ومجموعات بشرية لم تكن معروفة من قبل ؛ ظهر جيل من العلماء يهتم بدراسة الأساطير وعادات وتقاليد الشعوب ، في محاولة لاستجلاء بعض كوامن الموروثات الثقافية ، والممارسات الطقوسية الشائعة في حياة الناس ، من خلال فهم رموز هذه الممارسات الطقوسية .

واتجه عدد من العلماء الى محاولة ادراك ما كان وتفسيره ، في ضوء ما هو كائن ، واقامة اسلوب نقدى معقول في تحديد سبل معرفة نظرة الانسان القديم الى الكون ، وتفسيره لمواضيع الوجود الذى احاطه .. وكذلك وضع منهج علمي في استقراء ما هو كائن بالفعل في عادات بعض الشعوب التى احتفظت بموروثاتها الثقافية في عزلة عن باقى الحضارات الانسانية .

---

* Frederick Karl Errington, **Karavar, Masks and Power in a Melanesian Ritual,** Cornell University Ithaca and London, 1974 PP. 260.

Rupert Furneaux, **Primitive Peoples**, David & Charles.Newton Abbot London 1975, PP. 176.

وقد ادى اكتشاف المجموعات البشرية التى تعيش حياة فطرية بدائية ، وفى عزلة عن غيرها من المجتمعات فى جزر المحيط الهادى وآجام استراليا وفى غابات افريقيا ، الى محاولة معرفة طبيعة الفكر البشرى سواء اكان قديما فى حضارات سادت ثم بادت أم فى اجيال حية من مجتمعات انسانية ظلت محافظة ـ لظروف بيئية وطبيعية ـ على ما كانت عليه من انماط فى السلوك والحياة منذ آلاف السنين .

واتجه كثير من الباحثين والفنانين والدارسين الى محاولة استكناه بعض المعارف التاريخية عن حياة الانسان قديما من خلال استقراء حياة الشعوب التي ما زالت تحيا على فطرتها البدائية .

وقد واكب الاتجاه فى دراسة الاساطير القديمة اتجاه آخر فى دراسة اساطير وخبرات وشعائر الشعوب البدائية التى ما زالت تعيش للآن محافظة على موروثاتها الثقافية البدائية .

ومن أهم اعلام الاتجاه العلمي فى دراسة الأساطير فى القرن التاسع عشر **ماكس مولر** Max Mu'ler **واندرو لانج** Andrew Lang **وادلبرت كون** Adalbert Kohn ووليام جل William Gill **وولتر كيلي** Walter K. Kelly وغيرهم من رواد الدراسات الأسطورية ؛ وعلم الأساطير المقارن مثل **روبرت براون (الصغير)** Robert Brown "Junior" الذى بين اثر الثقافات السامية القديمة على الأساطير الهلينية الدينية وبخاصة تلك الأساطير التى وفدت من شواطىء الفرات والنيل .

وكما حاول مولر أن يبين الصلة بين آلهة اليونان وآلهة الهند فقد حاول براون ، المتخصص فى التراث المصرى والآشورى ، أن يربط أساطير اليونان بثقافة وأساطير الشرق الأدنى (١) .

اما الاتجاه الثاني الذى اتجه الى دراسة اساطير ومعتقدات الشعوب البدائية فمن رواده ، **ادوارد برنت تيلور** Edward Burnet Taylor الذى يعد أبا لعلم الأنثروبولوجيا وعراب ـ Godfather مدرسة الفولكلوريين كما يصفه **دورسون** (٢) . فدراسات تيلور الرائدة عن التاريخ المبكر للانسان (١٨٦٥)(٣) قد اوجدت الحد الفاصل بين علم الفولكلور وعلم الأساطير ، كما وضع تيلور تعريفا أو تفسيرا للفولكلور بمعنى « الثقافة الحية » . وقد استلهم هذا التعريف من ملاحظاته ودراساته لثقافة الشعوب البدائية .

كما ان الدراسة الموسوعية التي وضعها **جيمس فريزر** Sir James George Frazer (1854-1911) عن العبادات القديمة وتقاليد الشعوب البدائية فى كتابه الغصن الذهبى Golden Bough (١٨٩٠) (٤) لتعتبر مرجعا أساسيا فى دراسة ثقافات هذه الشعوب .

1. Robert Brown, The Great Dionysiak Myth, 2 Vols., London. 1877-1878.
2. Dorson, R.M., Peasant Customs and Savage Myths, Selections from the British Folklorists, Routledge A Kegan Paul, London 1968.
3. Taylor, E B, Researches into the Early History of Mankind, London 1865.
4. Frazer, James, George, The Golden Bough, 2 Vols., London 1890 (2nd ed.), 3 Vols. 1900, (3rd ed.) 12 Vols., London 1907-1915
Quest ons on the Customs, Beliefs and Languages of Savages. Cambridge, 1907.

ويذهب جيمس فريزر الى انه لا اختلاف من البداية الى النهاية بين الفكر في خطواته البدائية الاولى واسمى النهايات التى يبلغها فهو متجانس ومطرد .

وطبق فريزر هذا المبدأ الاساسى فى تحليله للسحر فى الجزأين الاول والثانى من كتابه.(٥) « واعتقد فريزر ان اى انسان يقوم بطقوس سحرية لا يختلف من حيث المبدأ عن اى عالم يقوم باجراء تجربة فزيائية او كيمائية فى معمله، فلا اختلاف بين الساحر وطبيب القبائل البدائية من حيث المبادىء التى يلجأن اليها فى تفكيرهما وعملهما . »

كما أن تايلور انكر وجود ما يسمى بالعقلية البدائية على الرغم من وجود حضارة بدائية. كما اعتقد تايلور ايضا انه لا وجود لاختلاف اساسى بين عقلية البدائي وعقلية المتحضر . وتبدو افكار الهمجى للوهلة الاولى وهمية ، ولكنها ليست بأية حال مضطربة او متناقضة ويتصور الانسان البدائي منطقه معصوما من الخطأ على نحو ما ، ولا يعتمد الاختلاف الكبير بين تفسير البدائي للعالم وتصورنا له على « صور الفكر » او قواعد البرهان والاستدلال ولكنه يعتمد على « المادة » او المعطيات التى تنطبق عليها القواعد . وبمجرد فهمنا لطابع هذه المادة ، فاننا سنكون فى موقف يساعدنا على وضع انفسنا موضع الانسان البدائي او الهمجي، وان نفكر فى افكاره وننفذ فى مشاعره، وهذه الرؤية الفلسفية لفكر الانسان البدائى كانت وما زالت موضع حوار فكرى بين كثير من المفكرين . ما بين مؤيد لذلك او معارض له باعتبار انهما لا تتبعان نفس النوع ، والاختلاف بينهما بعيد للغاية . ومن العبث البحث عن مقياس تشترك فيه العقلية البدائية مع العقلية المتحضرة (٦) .

مع هذين الرائدين الكبيرين فى دراسة ثقافة الشعوب البدائية ، يقف ايضا ، مالينوفسكي تلميذ وصديق فريزر . فدراساته الميدانية التى قام بها قد ساعدت على تطوير مناهج البحث الاثنوجرافية ، والنظر الى وظيفة هذه الثقافات باعتبار ان الاحتياج الثقافى هو مجموعة كبيرة من الظروف التى يجب اشباعها اذا اريد للمجتمع ان يبقى ، ولثقافته ان تستمر . (٧) كما أن دراسته عن السكان الاصليين لجزر المحيط الهادى «ملاحي المحيط» (٨) تعتبر من أهم الدراسات الاثنوجرافية التى وضعت عن سكان هذه الجزر التى اكتشفت فى أواخر القرن الثامن عشر . والتى سنتناول بالحديث بعضا منها عند عرضنا للكتابين اللذين بين ايدينا عن الشعوب البدائية . فقد ظلت هذه الشعوب فى بعض جزر المحيط الهادى وفى احراش استراليا وفى غابات افريقيا السوداء ـ تعيش فى حالة من الثبات الثقافى دون تغيرات واضحة او كبيرة ، ومحتفظة باوليات وبدائيات انماط الحياة الانسانية التى تعرفنا عليها من خلال اكتشاف بعض الكهوف ، فى جنوب فرنسا ، التى يرجع تاريخها الى حوالي ٢٠٠٠٠ عام» ومن خلال النقوش والرسوم على جدران هذه الكهوف امكن للانسان المتحضر ان يتعرف على

---

(٥) انظر ، فريزر ، الغصن الذهبى ، دراسة فى السحر والدين ، ترجم باشراف الدكتور احمد ابو زيد ، الجزء الاول ، الهيئة العامة للتاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

(٦) ارنست كاسيرر ، الدولة والاسطورة ، ترجمة احمد حمدى محمود ، مراجعة احمد خاكى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

7. Raymond Firth, Man and Culture, An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski, Routledge & Kegan Paul 1957. Malinowski, B., A Scientific Theory of Culture and other Essays, Glaxy Book, 1960.

8. Malinowski, B., Argonauts of the Western Pacific (2nd ed.), 1932.

جوانب من انماط الحياة القديمة التيعاشها الانسان في العصر الحجري . وقد تلاقت الصور المستنبطة من لوحات الكهوف معواقع صور الحياة التي اكتشفها الانسان المستعمر الجديد لحياة الشعوب التي تعيش في ادغال افريقيا ، او في منحدرات الامازون او الجزر المنعزلة في المحيط ، والجماعات البشريةالتي عاشت في عزلة بشرية في المنطقة المتجمدة الشمالية ، وكلها صور تلاقت في اذهان الباحثين ، مع تساؤلاتهم عن طبيعة الفكر البشري في نشأته الاولى . ومن واقع ومادة الصور الخياليةالتي نسجتها اقاصيص الأولين واساطير الحضارات القديمة العريقة .

كما ان محاولة الربط بين موضوعات الأساطير القديمة واساطير الشعوب البدائية تجد صعوبات شتى . فعلى الرغم من حدوث تماثل بين بعض اساطير الشعوب القديمة ، بعضها مع بعض ، وبين اساطير الشعوب البدائية وممارساتها الطقوسية ، الا انه في كثير من الاحوال تجد تباعدا بين الصور التي تشخصها هذه الاساطير او تلك

فاساطير العالم القديم كما يرى البعض انما تمثل واحدة من اعمق منجزات الروح الانسانية . وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة سليمة ، لم يفسدها تيار الفحص العلمي ولا العقلية التحليلية . ولذلك كانت مفتوحة وعرضة لتاملات كونية عميقة احتجبت عن الانسان المفكر الحديث بحكم حدوده المقيدة ومنطقه الجامد الذي لا روح فيه .

على أن هناك من الباحثين المحدثين من ينظرون الى الأساطير كأنها روايات خرافية وهمية ذات منزلة فكرية وروحية ضئيلة ، اي انها نتاج صبياني لخيال مهوش نزق .

ويرى غيرهم ان الأسطورة ترتبط بالمناسك والشعائر وان الاسطورة لم تزد على أن تكون ــ كما لو كانت ــ مناسك منطوقة ، بجانب هؤلاء ، نجد بعضا من علماء النفس يرى في الأساطير القديمة ذخائر من دوافع ذات طابع اولي بدائي تكشف العقل الباطن الجماعي للانسان .

ومن ناحية اخرى فهناك من النحاة وفقهاء اللغة من اقتنع بان الاسطورة « مرض في اللغة » وانها نتاج لمحاولات الانسان المقيمة السخيفة الضالة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه ، ووضع ما لا يمكن التعبير عنه في الفاظ (٩) . وقد تعيش الممارسة بعد اندثار المعتقد الذي انشاها ، وقد يستمر الطقس او الممارسة بفضل روح المحافظة الغريزية في الانسان ، بينما ينسى السبب او الغرض الاصلي لهذا الطقس او تلك الممارسة .وكثيرا ما يخترع سبب جديد وتبريرلهذه الممارسة.

وقد يحدث العكس كما يقول « كراب » اذ تندثر الممارسة ، في حين تبقى المعتقدات النظرية الخالصة مدة اطول . وقد يحدث العكس ــ كما يقول الاستاذ الدكتور عبد الحميد يونس اذ تنشأ اسطورة جديدة لتفسير الشعيرة المجهولة الأصل . (١٠)

---

(٩) صمويل نوح كريمر ، اساطير العالم القديم ،ترجمة احمد عبد الحميد يوسف ، مراجعة عبد المنعم ابو بكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤.

(١٠) الكزاندر هجرتي كراب ، علم الفلكلور ،ترجمةرشدي صالح ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٤١٦ ــ ٣٤ .

وانظر ايضا :

الدكتور عبد الحميد يونس ، الفولكلور والميثولوجيا ،مجلة عالم الفكر ، المجلد الثالث ، العدد الاول ، ابريل ١٩٧٢ الكويت ، ص ١٥ ــ ٥٤ .

وفي مجال دراسة فكر وممارسات المجتمعات البدائية يحتاج الباحث الى رؤية اكثر شمولية لفهم اساطير وطقوس ومناسك هذه المجتمعات فاشكال الممارسات الطقوسية هي التي تعطينا التصور الملموس والتجسيد المادي للرؤية التاملية والقدرة الشاعرة لدى الانسان البدائي ، في ادراك وجوده ، والوجود المحيط به ، وابداعاته في تخيل اشكال القوى التي تحيط وجوده .

فالانسان البدائي يرى وجوده حقيقة واقعة ليست موضع شك او مجال تساؤل فلسفي ... كما أن عالم المجردات ليس منفصلا عن عالم **المحسوسات ... فالرموز والطقوس** هي « تشييء » وتجسيد لهذه المجردات ، كما انها ايضا عملية Process تحقيق وجودي لهذه المجردات . كما ان المجردات هي تصور خيالي لما هو ممكن حدوثه بالفعل ... فالمعتقدات الروحية والعادات اليومية وثيقة التداخل . ومهمة الباحث الانثروبولوجي هي الكشف عن العلاقة القائمة بين ما هو طبيعي وما هو ثقافي . ويرى ليفي شتروس ان الاساطير والحكايات الجارية في الحياة هي المدخل المباشر للفهم معقول للعناصر غير المفهومة في بعض اشكال الابداع الشعبي ، والرموز التشكيلية لدى بعض المجتمعات . فالاساطير والحكايات هي التي تقودنا لفهم هذه الرموز وتفسيرها .

ان جهود الاثريين مع جهود الاثنوجرافيين سوف تساعد في القاء الضوء على العناصر المبهمة من ثقافات الشعوب (١١) .

كما أن الطرز الثقافية التي تحدث في اشكال متماثلة جدا في كل مجتمع ــ ونظرا لانها تتركب حول استقطابات بسيطة ــ فانها تستخدم لتتمم وظائف اجتماعية مختلفة في جماعات مختلفة . (١٢)

والانسان البدائي بالهاماته الفطرية ،حاول أن يضع تفسيرات للظواهر الطبيعية . وقد وضع حلولا جزئية لمشكلة الوجود ، وجوده هو والوجود المحيط به . يدفعه الى ذلك حب الاستطلاع او الرغبة في الكشف ، تلك الرغبة التي لم **تفارق الانسان منذ لحظة الاندهاش** الأولى التي بزغ منها الفكر الاسطوري في محاولة تفسير ما يراه ، وادراك ما لا يلمسه . الى ان اقام جسرا ــ في عصرنا الحاضر ــ من خبرته التكنولوجية بين عالمه المحسوس والعالم المرئي . كما حقق الانسان بواسطة وسائل الاتصال الحديثة كثيرا مما كان يتطلع اليه ، ولا يستطيع تحقيقه ، وبعضا مما تخيله ولم يقدر على تحديد تفسير منطقي لخياله عنه .

بل ان كثيرا من الصور الاسطورية الخيالية اصبح لها وجودها الطبيعي والواقعي في عالمنا العلمي والطبيعي المعاصر .

فالارهاصات العلمية التي كمنت في الفكر البدائي او المتوحش **"The Savage Mind".** قد امكن في عصرنا هذا كما يقول ليفي شتروس (١٩٦١) أن تتحقق في واقعها الصحيح . (١٣)

والفكر البدائي برموزه واساطيره وممارساته الشعائرية كان موضع اهتمام كثير من المتخصصين بالدراسات الانثروبولوجية والاساطير والحكايات والخرافات .

---

11. Lévi-Strauss, Claude, Structural Anthropology, Basic Books,Inc ; New York, 1963.
12. Lévi-Strauss, C., Tristes Tropiques, Translated from the French by John and Doreen Weightman, Atheneum, New York, 1975.
13. Lévi-Strauss, The Savage Mind, The University of Chicago Press, 1966.

كما ان حياة الانسان البدائي وطرائق معيشته اثارت اهتمام الباحثين الاثنوجرافيين وبخاصة فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وتوافر اساليب الاتصال بهذه الجماعات . بعد ان مهد لها جيل كامل من الباحثين الانثولوجيين والمبشرين وحكومات «البيض» الاستعمارية ، التي حققت سيطرة على كثير من هذه الشعوب البدائية . وامكن دراسة ثقافاتها وعاداتها واقتناء الكثير من نماذج فنونها التطبيقية ذات القيمة الفنية العالية (١٤) .

وفي السنوات القلية الماضية ظهر اهتمام آخر وجديد في نفس الوقت بعادات وتقاليد الشعوب البدائية . ومحاولة ادراك ماتتضمنه ممارسات هذه الشعوب المعاصرة ، من مكونات ثقافية . مع دراسة ـ ايضا ـ عوامل التغير الثقافي التي مرت بها هذه المجتمعات ، ونتائجها ، بعد ان خضعت هذه المجتمعات او تلاقت مع الثقافة الاوروبية الوافدة او من خلال عمليات التداخل الثقافي ... ومن بين الكتب التي صدرت حديثا ، هذان الكتابان اللذان نتناولهما بالعرض والتحليل ... **والكتاب الاول** اهمهما واحقهما بالدراسة ، فهو محاولة علمية لباحث انثروبولوجي متمكن من مادته وخبرته الميدانية في جمع المعلومات من رواتها وممارسيها الاصليين . ويهدف من بحثه محاولة معرفة المنطق الاجتماعي الذي يشكل نظام الحياة بين سكان جزيرة كاراقار Karavar . تلك الجزيرة الصغيرة التي يبلغ طولها ميلا واحدا تقريبا وعرضها حوالي نصف ميل ويبلغ تعداد سكانها حوالي ٢٢٥ ـ نسمة وتغطيها اشجار جوز الهند . كما توجد مساحات صغيرة من الارض تنمو فيها البطاطا الحلوة . اما معظم طعام سكان الجزيرة فانه يصل اليهم من جزيرة اولو Ulu المجاورة لهم ، والجزر المجاورة للجزيرة لا تبعد عنها اكثر من ميل واحد . ويسهل التنقل بينها بالقوارب الصغيرة .

وتقع جزيرة كاراقار شمال نيو غينيا New G inea.



خريطة توضح موقع جزيرة كاراقار

(١٤) انظر دراستنا ، من اساطير الخلق ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني ، العدد الاول ، ابريل ١٩٧١ ، الكويت ص ٢٢٥ ـ ٢٥٤ .

وكذلك :

دراستنا النقدية لكتاب الفن الافريقي ، النحت ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، اكتوبر ١٩٧١ ، الكويت ص ٢٦١ ـ ٢٧٢ .

وقد قام ايرنجتون Errington, F. K. بدراسته الميدانية هذه خلال عام ١٩٦٨ — تساعده في بحثه زوجته السيدة شيلي التي اهدى اليها الكتاب . وفي خلال المدة من يونيو الى يوليو ١٩٧٢ قام ببحث ميداني آخر وساعده فيه الباحث ريتشارد ساندهوس Richard C. Sandhaus ويشغل حاليا الاستاذ **ايرنجتون** وظيفة استاذ مساعد علم الانثروبولوجي في كلية امهرست Amherst College.

وفي الواقع ان دراسة مثل هذه المجتمعات التي تعيش على فطرتها الطبيعية منذ آلاف السنين تحتاج من الباحث جهدا غير يسير وتتطلب ممن يتصدى لدراسة مكوناتها الثقافية ونظمها الاجتماعية ملاحظة دقيقة وادراكا واعيا لاشكال السلوك اليومي ، ودلالات الممارسات الطقوسية لهذه الجماعات ، وانماط العلاقات الاجتماعية التي تكون بنية ثقافتهم وطرائق تفسيرهم للحياة .

وقد لاحظ ايرنجتون أن معظم مايمارسونه من شعائر ، انما تمارس من اجل تأكيد « النظام » في حياتهم الاجتماعية وحماية انفسهم من « الانزلاق في حالة من الفوضى » .

فهم يرون حياتهم الاجتماعية جهدا مستمرا لتطبيع انفسهم وغيرهم على التوافق الاجتماعي ولتسيير غرائزهم ونشاطاتهم في مجرى سوي من العلاقات مع بعضهم البعض .

وتتمثل هذه النظرة الاجتماعية في معتقداتهم حول **طبيعة الانسان وطبيعة « النظام »** .

فطبيعة الانسان ترتبط بطبيعة الحيوان ، اما طبيعة النظام فهي السيطرة على طبيعة الحيوان .

ومعتقدات الكاراقاريين تكشف عن طبيعة الانسان وطبيعة النظام ، فيما يجعل هذا المجتمع ووجوده الاجتماعي كائنا بالفعل . وهذه المعتقدات رغم اهميتها — الا انها لا تعبر عن مجهود ادراكي واع من التفكير النظري عن طبيعة المجتمع ، ويرجع ذلك الى ان ادراكهم لحقيقة وجودهم لم يكن ابدا موضع شك بالنسبة لهم . فايمانهم بوجودهم هو شيء بدهي وضمني ، وليس شيئا موضع شرح او في حاجة الى توضيح .

كما تناول الباحث ايضا وجهة نظر الكاراقاريين عن الماضي ، عن الزمن السابق.. والماضي او الزمن السابق عندهم ، هو هؤلاء الذين ذهبوا اولا ، هؤلاء الذين كانوا يعيشون في حالة الفوضى بدون نظام . وفي حالة من اللا مجتمع . هؤلاء السابقون كانوا فاشلين في امكانية الرؤية بوضوح « كانوا في حالة **الومبوتو** » Momboto ومن يعيش في الومبوتو لا يستطيع الرؤية بوضوح .

والاسلاف الذين وجدوا في الزمن السابق كانوا كالحيوانات الضارية ، وحياتهم كانت مرتبطة بطبيعة الانسان من جشع وعنف . ويتصور الكاراقاريون هذا الومبوتو **بانه ليس من طبيعة بشرية بل هو شيء مغاير للطبيعة البشرية** . فهو اقرب للحيوانات الضارية .. وهذا الومبوتو رمز الفوضى ، قد انتهى بعد بضعة ايام من وصول القس جورج براون George Brown فقد كان جورج براون اول مبشر **اقام في هذه المنطقة** — جزيرة يورك « اكبر جزر هذه المنطقة » Duke of York Island في عام ١٨٧٦ .

ويرى ايرنجتون في مقدمة كتابه هذا ، انه حينما وصل جورج براون لاول مرة الى هذه المنطقة ، وجد هؤلاء الذين يعيشون على الشاطيء مجموعة من الوحوش تريد تمزيقه. فظل هو ومن معه على السفينة في البحر يغنون تراتيلهم لمدة ثلاثة ايام متواصلة ثم وضع يده — كما يتصور الكاراقاريون — في

الماء ، فحول الماء من حار الى بارد . ثم نزل براون على الشاطىء ومشى غير هياب ولا خائف ، ومع وصوله انتهى الومبوتو ، وبدأت فترة جديدة من حياة الكاراقاريين ، وانتهت حياة الزمن السابق ... وذهبت هذه الطبيعة غير البشرية مع هؤلاء الذين ذهبوا .

من هذا التصور يمكننا ادراك مدى تأثير التبشير او غزو الرجل الأبيض لهذه المناطق . فالتصور لحياة الومبوتو ووصول براون ، تقدم لنا تفسيرا لأشكال التغير الاجتماعي ـ في سلوك وعادات هذه المجتمعات ـ التي حدثت في هذه المجتمعات البدائية . وعلى الرغم من مضى قرن كامل على وصول براون وتابعيه ، ما زال الكاراقاريون وغيرهم من سكان الجزر والآجام الاسترالية يعيشون معيشتهم البدائية ، مثلهم في ذلك مثل غيرهم من جزر المحيط الهادى وافريقيا السوداء ... الومبوتو انتهى !! .. وتحول البعض منهم الى ادوات عمل تخدم المستعمر الأبيض الوافد وبقى المستعمر الأبيض ، وتطور واستفاد ... وهم أيضا بقوا ، ولكن لم يستفيدوا ، بل ظلوا كما هم ومن انتقل منهم من حياته الأولية البسيطة الى حياة المدينة الوافدة ، روضه الانسان الأبيض ليعيش في سلام معه وفق شروطه هو ... تابع له ووسيلة انتاجية في الزراعة والمناجم والموانىء .

وكما قضى براون على الومبوتو (طبيعة الحيوان المتوحشة) اوجد ايضا نظاما للتبادل التجارى بالنقود الصدفية Shell Money واصبحت الأصداف اهم شيء يعتز باقتنائه الكاراقاريون .

ومنذ ان اتت العملة الصدفية Divara كما يسميها الكاراقاريون انتهى الومبوتو ، كما نظمت ايضا علاقات الزواج والروابط الاسرية من خلال شطرين اساسيين للموبتى Moiety ، شطرى أ ، ب . Moiety A Moiety B, والاسم مشتق من نوعين من الطيور هما Pikalambe ، Maramar (4) ونظمت العلاقات الأسرية على اساس نظام الخؤولة من حيث انمجتمع اومي ... وعلى اساس نظام الزواج من خارج الأسرة وهذا النظام الشطرى في العلاقات الأسرية قد وفد مع المسيحية كما يقول الكاراقاريون ، كما ان التنظيم الاقتصادى وتنظيم الزواج من خلال النقود الصدفية Divara والتقسيم النصفي للاسرة Moietry قد نظما طاقة الانسان ووجهاها الى مجالها السوى .

وقد انتهج الاستاذ ارنجتون في بحثه المنهج الوصفي التحليلي من خلال ملاحظاته المباشرة في اثناء اقامته في هذه الجزيرة الصغيرة ومن خلال ما جمعه وسجله من اهالي المنطقة من معلومات . كما انه لم يلجأ الى تفسير العلاقات القائمة في البناء الاجتماعي لهذا المجتمع من خلال وجهة نظر المنهج البنيوى ، بل رفض هذا المنهج باعتبار انه لا يساعد على فهم طبيعة الحياة والنظم السائدة في هذا المجتمع .

وقدم لنا ايرنجتون شرحا وافيا عن العلاقات الاجتماعية التي تسود هذا المجتمع ونظام السلطة داخل المجتمع والسلطة هنا تتمثل في الرجل الكبير Big Man والرجل الكبير هو الذى يستطيع ان يحكم وينظم الاخرين .. وسلطته لا تعتمد على أساس القرابة او كبر السن او تعدد الابناء او بمكانته داخل عشيرته ، بل تتحدد بقدرته على جذب الاتباع ، وتعدد من يخضعون لسلطته ويتبعونه . واتباع الرجل الكبير هم قرابته لانهم اتباعه .. فالقرابة هنا لا ترتبط بصلات اسرية او وراثية بل هي ترتبط بالقدرة على فرض النظام .

وتناول الكاتب في كتابه **مفهوم القوة وممارستها** . وخصص لذلك الباب الاول من الكتاب وقسم هذا الباب الى ثلاثة فصول وخصصه لموضوع القرابة والأمومية .

فالرجل الكبير يعرف بقدرته على اجتذاب اتباع له، ويعتبره اتباعه كأنه رئيسهم الأموى بمثابة الخال، اخ الأم **ونظرا لانهم اتباعه فهم اقاربه، فهم ليسوا اتباعه لانهم اقاربه بل هم اقاربه لانهم اتباعه ....**

وقد تنظم الجماعات في مجموعات صغيرة، واصغر من المجموعة التي تنتمي الى الشطر الاعلى المكون للجماعة التي يكون فيها الخال؛ وهذه الجماعة تسمى ليتنج Liting وتتكون من خمسة عشر الى ثلاثين شخصا، ما بين رجال ونساء واطفال؛ الذين يعتبرون انفسهم اقرباء من ناحية الام. فصلات الدم ليست اساسا في انتماء هذه المجموعة، كما ان صلات القرابة هذه يمكن ان تحدد. وجماعات الليتنج هذه قد تتحد وتكون الابيك Apik والتي تسمى احيانا Vunatiifu. وهم الذين ينتمون ايضا لنفس الشطر من الموتى وهم اتباع الرجل الكبير.

وفي **الفصل الثاني من الباب الأول** يقدم لنا الأستاذ ايرنجتن شرحا للعلاقات بين الذكر والانثى .. بين الرجل والمرأة. فالرجال ينظرون الى النساء باعتبارهن منجبات للاطفال. كما انهن في نفس الوقت عوامل تهديد لنظام المجتمع، لأن رغباتهن الجنسية تدفع الرجال للصراع مع بعضهم البعض. وتروى كثير من القصص عن كيفية تأثير النساء على الرجال في حياة الومبولو (العصور المظلمة) قبل وصول الديفارا Divara وفي غياب نظام العلاقات الزوجية في الزواج من النصف الآخر من خارج الأسر الأمومية.

كما ان النساء ليس لهن نفس القوة والحيوية مثلما للرجال. ولذلك وضع نظام العملة الصدفية لينظم العلاقة بين الرجل والمرأة ... كما يحذر الرجال ايضا مكائد النساء التي تسبب الصراع بين الرجال. كما ان الرجل قد يجمع بصعوبة ثمن عروسه ولكن في النهاية تهرب زوجته منه مع رجل آخر مما يثير الصراع بين الرجال من اجل استعادة الثمن الذي دفعه. ويشعر الرجال بتماسك اكبر مع بعضهم البعض لأن في ذلك تحقيقها لانتصارهم على سلطة الومبولو.

وفي هذا الفصل ايضا نماذج من العلاقات بين المرأة والرجل. فالنساء ينظر اليهن كزوجات لا كأمهات او اخوات. كما ان الرجال ينظر اليهم كآباء وليس كاخوة للأمهات وعلى الرغم من الممارسات الطقوسية التي تميز الأمهات من الزوجات فان النظرة للمرأة كانت على اساس انهن زوجات. وبخاصة قبل ظهور نظام النصفين وانشاء مجتمع الخال... والنظام الابوى والأموي يبدوان بشكل اكثر تداخلا في المجتمع الكاراقاري. كما يقدم ايرنجتون نماذج من المعلومات التي جمعها هو وزوجته عن العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة. والتصور الشائع بينهم بأن المرأة تمتص الرجل وتسبب له الموت مبكرا. ولذلك يعد الرجال طعاما خاصا من زيت جوز الهند واوراق شجر الموز ويضيفون اليه احجارا ساخنة، ثم يؤكل هذا الطعام مع الموز او الارز، ليعيد للرجال قوتهم وبخاصة قوتهم الجنسية. والنساء ممنوعات من اكل هذا الطعام،حتى لا يثير شهواتهن فيسعين للاتصال بأي رجل. ويسمى هذا النوع من الطعام Polo، فشرب هذا الشراب « الرطب » السائل يجعل جلد الرجل نظيفا ويمنح جسده الحيوية والنشاط والشباب. ويرتبط هذا الطعام ايضا بممارسات سحرية تجعل الرجل محبوبا من النساء. بل يكاد البولو نفسه يكون في طريقة اعداده نوعا من السحر. فهو

يساعد الرجل على ان يأسر المرأة ويخضعها لسحره . كما ان للبولو فائدة اخرى فهو يحفظ الرجال والنساء من الانغماس مرة اخرى فى حالة الفوضى التي كانت تحوطهم فى الومبوتو .

ثم يقدم لنا الباحث فى **الفصل الثالث من الباب الأول** نظام المحاكمات بين سكان جزيرة كارقار . فالخروج على النظام يخضع للجزاء ، والذى يحدد نوعية الجزاء نوعان من القضاء المحلي الاول هو Vurkurai Court وهو الذى يختص بممارسة القوة . اما الثاني ويسمى Kilung فهو يهتم بتحديد القوة . والتناقض بين هاتين المحكمتين الشعبيتين يعبر عن الفاصل بين الحياة الطقوسية والحياة غير الطقوسية .

فالفوركوراى Vurkurai هى محكمة القرية التي تحكم . وتفصل فى المشاكل التي تقوم بين الأشخاص ، واى شخص يمكنه المشاركة فى هذه المحكمة . فهى للفصل فى المشاكل بين الافراد . فمثلا يمكن للأب فى هذه المحكمة ان يقاضى ابنه اذا كان الأب قد اشترى لابنه زوجة ولكن الابن بعد الزواج خاصم اباه ، ولم يعد يتحدث معه او يأكل او يعيش معه . وازاء ذلك تضايق الأب من تصرفات ابنه فلذلك يشكوه . كما قد تشكو الزوجة زوجها امام هذه المحكمة ، اذا حدث ان حطم الزوج ، وهو فى حالة غضب ، بعض ممتلكاتها الشخصية .

وفى هذه المحكمة يمكن ان تعاد الأمور الى طبيعتها وتحل المشاكل بين افراد القبيلة . كما تمثل الفوركوراى العرف السائد بين اعضاء القبيلة . ولكن سلطة هذه المحكمة لا تصل الى الرجال الكبار كما انها تعتمد فى احكامها على العلاقة القائمة بين الأشخاص اكثر من كونها سلطة لها القدرة على تطبيق القانون العرفي . فالفوكوراى ليس لها القدرة على تطبيق هذه الاعراف او تنفيذ احكامها وتوقيع الجزاء بخاصة على الرجال الكبار . كما انها لا تستطيع ايضا ارغام الشهود على الشهادة ضد المشكو منهم .

اما محكمة الكلينج Kilung فهى التي لها القدرة على توقيع الجزاء واقرار احكامها لانها تضم الرجال الكبار . وهذه المحكمة هى محكمة طقوسية ، وهى تعتمد على قوة الاشخاص المشاركين فيها ، فهم من الرجال الكبار . كما تعتمد فى سلطتها على العلاقة القائمة بين اعضائها اكثر مما تعتمد على عرف شائع او قواعد تشريعية محددة ، ولها القدرة على توقيع الجزاء على من يخرج على الطقوس والشعائر المتعارف عليها . فالرجال الكبار لديهم السلطة ، فهم الذين ينظمون الحياة الاجتماعية ، بل هم انفسهم الذين يديرون محكمة الفوركوراى وهم ايضا الذين فى مقدورهم تغيير القوانين . ولكن هل لهم السلطة المطلقة ؟ فى الواقع ان سلطتهم ليست مطلقة اذ يمكن لاحد الرجال الكبار ان يخرج على هذه المجموعة (من الرجال الكبار) اذا تميز بقوة جسدية اكبر منهم ، واشتبك فى عراك معهم . وهذا التصرف من جانبه ينظر اليه كان « **الومبوتو يعود من جديد** » لا باعتبار انه خروج على سلطة الرجال الكبار .

ويقدم لنا الباحث فى هذا الفصل من الباب الاول نماذج من المحاكمات كما يقدم حوارا مما دار فى احدى هذه المحاكمات .

ومن خلال معرفة الدور الطقوسي الذى يقوم به الدكدك ، والتوبوان Dukduk Tubuan فى حياة الكاراقاريين يمكن تصور شكل النظام الذى تتطلبه الحياة غير الطقوسية .

والتوبوان والدكدك قناعان كبيران ومن يحوز على احدهما بعد فترة تدريب طقوسية خاصة وممارسة المناسك والشعائر الخاصة بهما يصبح من الرجال الكبار .

ويشكل التوبوان رمزا للانوثة ، اما الدكدك فهو يرمز للرجولة . وسوف نتحدث عن هذين القناعين فيما بعد عند ما ينتقل الفتى من طور الطفولة الى طور الرجولة . فينتقل من مجتمع النساء حيث كان يعيش فى كنفهن الى مجتمع الرجال حيث يتعلم اعمال الرجال ويشاركهم حياتهم .

ويختص **الباب الثاني** من الكتاب بالاسس **الطقوسية لمفهوم وممارسة القوة** . ويشتمل على ستة فصول تتابع مع الفصول الثلاثة التي تكون الباب الأول من الكتاب ، والذى اوجزناه فيما سبق .

فبعد ان قدم لنا الكاتب اشكال المحاكمات فى محكمة الفوركوراى والكيلنج وسلطةالرجال الكبار فى هذه المحكمة يقدم لنا ــ فى الفصل الرابع وهو اول فصول الباب الثاني ــ الطقوس التي لا بد ان يمر بها الشاب قبل ان يسمح له بالانضمام الى مجتمع الرجال .

وتبدا هذه الطقوس حينما ينتقل الصبي الى ارض الرجال Tarain وهى منطقة مظلمة على الشاطىء الرملي تبلغ مساحتها حوالي ٤٠٠ ياردة طولا وعمقها حوالي ١٠٠ ــ ياردة . وهى منطقة ممنوعة على غير من لم يذهب اليها من قبل . وهى مقسمة الى اجزاء صغيرة ، وهذه المنطقة ليست مخصصة للممارسات الطقوسية فحسب ؛ بل للنقاش والحديث والاسترخاء ايضا .

والرجال الذين ذهبوا الى هذه المنطقة . منطقة تجمع الرجال هم فقط الذين لهم حق المشاركة فى محكمة الفوركوراى والكلينج .

وتبدا طقوس الانتقال الى هذه المنطقة (المحرمة على من لم يدخلها من قبل) بأن يجلب الصبي من مجتمع النساء (حيث النساء والأطفال) . اذ يكون الصبي مخبا لدى نساء القرية . ويأتي الرجال لاخذه ، وتقوم النساء بالدفاع عنه وضرب هؤلاء الرجال بالعصى والصراخ ضدهم . وعادة يستطيع الرجال التغلب على النساء واخذ الصبي الى التارين حيث يبقى هناك عدة اسابيع . . .

فاخذ الصبي **الى منطقة ومجتمع الرجال** هي اولى مراحل ادخاله فى زمرة الرجال والانتقال به من مرحلة الطفولة الى مرحلة الرجولة . ثم يمر الصبي بعد **ذلك بالمرحلة الثانية** من الطقوس حيث يرى التوروان ، فيكشف الانسان الذى يتخفى فى شكل التوروان من حقيقته ، فيخلع القناع ويبدو بهيئته البشرية . ثم بعد ذلك يحدث نفس الشيء بالنسبة للدكدك .

وهذه **المعلومات التي يتعرف عليها الصبي تكون البداية لانضمامه الى مجتمع الرجال .** سواء كعضو عامل ام كاحد اعضاء جماعة التوبوان او الدكدك .

ثم يلي ذلك اهم مرحلة **وهي المرحلة الرابعة والاخيرة** فى طقوس انتقال الصبي الى زمرة الرجال وهى شراء الدكدك ، وتستكمل هذه المرحلة ايضا بشراء التوبوان .



التوبوان في القرية



الاحتفاء بالدكدك ورمى مسحوق الجير عليه



بيت الاحتفالات الطقوسية في منطقة الرجال « التاراير »

اول زيارة للتارايو :

وتوقيت الاحتفال بدخول الصبي اول مرة الى التارايو يعتمد على عدة اعتبارات : منها ، وجود كفيل له يتحمل مصاريف ونفقات هذا الاحتفال من طعام ، مما يشترى مثل الارز وغيره، ومما يجمع او يصاد مثل البطاطا والموز والسمك . وعادة يكون الاب هو الكفيل في تحمل نفقات هذا الاحتفال . ويحرص الاب ان يكون هذا الاحتفال مبكرا . اما اذا كان الصبي يتيما فان زوج امه او اباه بالتبني او خاله هو الذى يتحمل مصاريف هذا الاحتفال وعادة يتاخر مثل هذا الصبي عن غيره في الانضمام الى التارايو . نظرا لان الاب هو الذى يكون ـ عادة ـ اكثر حرصا على ادخال ابنه الى التارايو في سن مبكرة .

ففي التارايو يتعلم الصبي اعمال الرجال . والطعام الذى يقدم اليه يكون طعاما اعده الرجال الموجودون هناك . وبعد ان يتدرب الفتى على طقوس واعمال الرجال يعود الى النساء اللاتي كان يمنن قبل ذهابه الى « التارايو » منطقة لجمع الرجال . وفي عودة الصبي من التارايو يقام احتفال راقص يشارك فيه الرجال وهم يحملون او يرتدون الدكدك او التوبوان . ثم يذهب كل صبي بمفرده الى القرية حيث تقدم له الهدايا وكذلك تقدم هدايا للدكدك . والهدايا التي تقدم للصبي او للدكدك تكون ملكا للصبي بعد ذلك . ونفس الشيء يتم بالنسبة لهؤلاء الذين اشتروا ايضا التوبوان .

فمنذ دخول الصبي منطقة التارايو وقضاء فترة تدريبية على اعمال وطقوس الرجال ومشاهدة التوبوان والدكدك ثم شراء الدكدك او التوبوان يصبح من الرجال الكبار وبعد حصول الفتى على الدكدك يكون مؤهلا للزواج .

وقدم ارنجتون مجموعة من النماذج والحالات التي شاهدها او جمع معلومات عنها ترتبط بهذه الاحتفالات وبخاصة في اثناء بحثه الميداني خلال عام ١٩٦٨ .

وفي **الفصل الخامس** تناول المؤلف المراحل الاولى التي تتبع في الاحتفالات الجنائزية وطقوس دفن الموتى .. والغاية الاساسية من هذه الاحتفالات هو الانتهاء من الموت عن طريق مايؤدى من طقوس سحرية وتراتيل غنائية ، وبمجرد دفن الموتى يجب ان لا يفكر فيهم الانسان .

فلكي تكون رجلا كبيرا يجب ان تتصرف كما يتصرف الرجال الكبار . هكذا يقول الكاراقاريون .

ويقام القبر من الحجر وعادة يقوم بعمله ابن اخت المتوفى لا ابنه على الرغم من اهمية وجود الابن . فالعلاقة الاسرية كما اشرنا هي علاقة امومية وليست علاقة ابوية . ويقوم احد اقارب المتوفي بتكاليف احتفالات الدفن وتكاليف الطعام الذي يقدم في هذه الاحتفالات، وعادة يتكون الطعام من البطاطا وثمار جوز الهند والموز والسمك وهي الاطعمة الشائعة ، كما يقوم ايضا بتكاليف عمل حجارة القبر .

ويشرح المؤلف بعد ذلك في **الفصل السادس** اهم الاحتفالات التي تقام في مناسبة الوفاة وهو الاحتفال الذي يسمى « مالمالم » Matamatam وهو المأتم الكبير الذي يشارك فيه الدكدك والتوبوان . ويبدا هذا الاحتفال بوليمة كبيرة يشارك فيها الرجال الكبار من عائلة المضيف (اهل الميت) وكذلك الرجال الكبار من الجماعات المجاورة الذين حضروا للمشاركة في المأتم (ما تمام) . ثم في الايام التي تلي ذلك يعزل هؤلاء الرجال انفسهم في التارايو بعيدا عن النساء ويبداون في عمل الدكدك والتوبوان . وفي خلال هذه الايام تجتمع النساء من الجماعات المجاورة مع النساء من الجماعة التي تقيم المأتم . ويقمن باعداد طعام البلابلا balabala

الذي يتبادلانه خلال المآتم . ويدفع الرجال لهن ثمن هذا الطعام . كما يغنين ايضا النساء القيل ويدفع الرجال لهن ايضا اجر غنائهن . . .



توزيع النقود من القواقع على النساء

وبعد أن ينتهي الرجال من اعداد الدكدك والتوبوان ينتقلون مع الدكدك والتوبوان الى القرية . وهذه المرحلة هي قمة احتفالات المآتم (ماتماتم) ويحضر جماعات أخرى من الجماعات المجاورة لتشارك في الغناء والعزف على الطبل أو بمجرد الحضور فقط دون غناء او عزف على الطبول . ويصل هؤلاء الرجال من الجماعات المجاورة بقوارب صغيرة ، وحضورهم يكون في شكل جماعي ، **ومرافقون** للتوبوان في احتفال يسمى ـ Kinivai .

وبعد وصول هؤلاء الضيوف والتوبوان . تقام حلبات للرقص مع الدكدك او التوبوان في حلقات منفصلة . ويلقى على التوبوان والدكدك النقود الصدفية من القواقع وهذه العادة،ضرب والقاء النقود الصدفية Divara على الدكدك والتوبوان تسمى توتوبور Tutubur .

وحينما يتم رقص التوبوان والدكدك وينتهى الرجال من غنائهم ورقصهم يعودون مع عازفي الطبول الى التارايو حيث تنتظرهم وليمة كبيرة . وفي التارايو بعد ان يجتمع شمل الجميع وقبل البدء في تناول الطعام تقتل أشكال التوبوان الموجودة وبذلك تنطلق ارواحها من عقالها . وتسمى هذه المناسبة بوبولنج Pupulung اى قتل التوبوان واطلاق سراح روحه .

ثم يعودون الى القرية وهم يقفزون عبر الطريق الى القرية ، ويلدبون الذباب بعيدا عن بعضهم البعض وبذلك يكونون قد طردوا روح الميت وتجردوا منها وعندئذ يتناول الرجال طعام الوليمة الأخيرة فيهذا الاحتفال.

ويقدم ابونجون وصفا لمشاهداته الشخصية لمثل هذه الاحتفالات . كما يشرح نظام العلاقات الاجتماعية في هذه المناسبة والتنظيم الأسرى وعلاقته بطقوس هذه المناسبة الهامة .

ويتناول المؤلف بعد ذلك شكل العلاقات العامة بين الجماعات المختلفة في القرية مما يندرج تحت نسق العلاقات السياسية . فالرجل الكبير لابد ان يبرهن على انه رجل كبير فعلا في علاقاته مع غيره وبخاصة مع ضيوفه ومع غيره من الرجال الكبار فيالجماعات الأخرى . وكذلك في الاحتفالات التي تقام في مختلف المناسبات حينما تلتقي الجماعات بعضها مع بعض .

ثم شرح المؤلف بعد ذلك في **الفصل السابع** من كتابه هذا عن « **الأقنعة والقوة في طقوس الميلانزيين** » كيفية عمل التوبوان والدكدك اذ يبدأ العمل باعداد راس التوبوان وصباغة عينيه بواسطة رجل يختص بذلك . لم يقوم

باقى الرجال فى التارايو – ممن سبق لهم مشاهدة التوبوان – باعداد باقى اجزاء التوبوان من الريش وتزيينه . فعند صياغة العينين وتلوينهما يكون فى قدرة الفنان الذى قام بذلك السيطرة على الروح الخطرة للتوبوان . اذ انه يستطيع بتلوين العينين ، احضار هذه الروح من بيتها القائم فى الشمس الغاربة واخضاعها تحت سيطرة الانسان . فغروب الشمس هو موطن الروح الوحشية للتوبوان . وبمجرد السيطرة على روح التوبوان الضارية الخطرة يحدث السلام وسلام التوبوان . وينتهى حينئذ كل شجار بين الناس ويعمل الجميع فى هدوء ونظام حتى الاطفال الصغار لا يبكون . فكما يروض الناس التوبوان يروضون هم انفسهم .

ويشير الباحث فى هذا الفصل وفى هذه الفقرة بالذات الى انه لم يستطع التوصل الى معرفة تصورهم عن طبيعة الروح التى تحل فى غروب الشمس .

ولذلك تعقد محكمة الكيلنج فى المساء غالبا فى التارايو تحت اشراف الرئيس المنظم للطقوس . وتظهر قوة التوبوان فى مثل هذه المحكمة . ولا يمكن فهم محكمة الكيلنج كما اشرنا من قبل بمعزل من محكمة الفوركوراى او بمعزل عن الحياة غير الطقوسية التى تنعكس وتظهر فى الفوركوراى .

فالكاراقاريون يرون سلام التوبوان فى استقرار نظام الحياة الاجتماعية . ولذلك ففى محكمة الفوركوراى – يناقش موضوع الاثم ثم يقرر الجزاء . اما فى محكمة الكيلنج فيقرر الجزاء اولا ثم يناقش موضوع الاثم . **فالفوركوراى تختص بطبيعة النظام الاجتماعى اى بموضوعات الحياة الاجتماعية لا الشعائر ،** اما محكمة الكيلنج فتختص بالخروج **على الشعائر او الطقوس .**

والتوبوان هو قناع يرتبط بالانوثة ، اما **الدكدك فهو** قناع يرتبط بالذكورة .

والتوبوان على شكل طائر اما الدكدك فهو على شكل زهرة .

ويصف ايرنجتون **فى الفصل الثامن** ، طرق وشعائر عمل التوبوان والدكدك وعمل التوبوان او الدكدك . فهو عمل مقدس ويحتاج من القائمين عليه طهارة معينة . فيستحمون ولا يقومون باى علاقة جنسية ، فاذا حدث ان اصاب قناع الدكدك اى تلف فى الالوان فمعنى ذلك ان احد الموجودين قد اقام علاقة جنسية سببت تلف الدكدك . ويلون الدكدك باللون الاحمر . كما انه فى اثناء عمل الدكدك لا يتصل الرجال بالنساء تأكيدا على قدرتهم فى الاستغناء عن النساء ، وتعبيرا عن قدرتهم على ابعاد الموميولو من حياتهم .

وبعد الانتهاء من عمل الدكدك يعبر الرجال عن فرحتهم بقدرتهم على تحقيق قوة ونظام مجتمع الرجال باقامة احتفال راقص .

والدكدك هو مجرد زهرة ، انه شكل بلا حياة ولا قوة ، فهو بلا روح ، على العكس من التوبوان .. ولذلك يعمل الدكدك فقط حينما يكون التوبوان موجودا .

فالتوبوان هو النشاط .. والقدرة فى السيطرة على هذا النشاط « النظام » هما الشيئان الاساسيان فى الحياة ..

فاذا امكن للدكدك (الذكر) السيطرة على التوبوان (الانثى) تحقق التوافق فى الحياة « النظام والطاقة » ؛ فالتوبوان له قوة وخطر .. اما الدكدك فليس له اى سطوة او خطورة وان كان يحدث ذلك فى بعض الفترات القصيرة .

ومن ثم فان معظم الشعائر والطقوس التى تقام للدكدك والتوبوان تحدد معالم العلاقة بين الرجال والنساء . وبين الرجال من نفس الجماعة وبين الرجال من جماعة اخرى

وقوة الرجال وانتصارهم يظهران حينما يعيشون مع بعضهم البعض دون صراع .

فالرجل الكبير والديفارا والتوبوان ، ليسوا مجرد مدلولات بهيمية بدائية ، يمكن ادراكها دون شرح معانيها كما هي بالنسبة لممارسيها . فهذه المسميات هي ما تدل عليه بالنسبة للكاراقاريين ، لذلك فان التحليل البنائي في الانثروبولوجيا الاجتماعية لا يسعف في مثل هذه الحالات . لذلك كان من الاهمية معرفة كيف نفكر ـ كما يقول المؤلف ـ بمنهج غير بنائي حتى نستطيع ان نتعرف على النظام الاجتماعي في مثل هذه المجتمعات ، التي تختلف في ماهيتها ، عن تلك المفاهيم التي تعود الانثروبولوجيون التفكير من خلالها .

وفعلا فقد حاول المؤلف أن يفهم منطق مجتمع الكاراقاريين بأسلوب مغاير الى حد ما لأسلوب المفاهيم البنائية ومصطلحات البنائية الاجتماعية الشائعة بين عدد من الانثروبولوجيين . وعلى سبيل المثال تبين انه من خلال ترويض التوبوان يروض الكاراقاريون انفسهم . **فالتوبوان ليس مجرد رمز لقدرة سيطرة الرجل الكبير على الاخرين بل هو رمز ووسيلة لاقامة النظام بين الذكور والاناث** . كما ان **الدكدك هو رمز ووسيلة لتحقيق** الصلات الاجتماعية بين الرجال .

فالرمز ليس في عزلة عن ما يرمز اليه . الرمز هنا له وجوده الحي الفعال لان له وجودا فعليا في الحياة . فالرمز هنا يخلق ما يصوره . فالكاراقاريون ليس لهم نظرية سياسية مجردة في علاقاتهم مع غيرهم من المجتمعات . وقد يرد ذلك الى ان الرمز عندهم لا ينفصل عن التطبيق .

فمعنى التوبوان هو مجموعة عمليات يتم من خلالها تكوين التوبوان . ومن خلال هذه العمليات تتحقق العلاقة الاجتماعية . **فالشعيرة هنا والرمز تتصلان بشيء يرتبط بالمجتمع نفسه ، فالمعنى والفعل عندهم متصلان ، والحياة الاجتماعية بمعناها الطبيعي تتضمن بالضرورة قيمتها .**

وبهذه العبارة يختم ايرنجتون **الفصل التاسع** من كتابه الذى هو دراسة ميدانية دقيقة عن مفهوم الاقنعة والقوة في مجتمع الكاراقاريين ، مع شرح مفصل للطقوس التي تمارس في عمل هذه الاقنعة ووظيفة هذه الاقنعة وشعائرها في الحياة الاجتماعية لمجموعة من السكان الأصليين في احدى جزر المحيط الهادى . عاش أهلها آلاف السنين على فطرتهم الاولى ، وظلوا يمارسون أوليات الحياة حتى بعد دخول المستعمر الاوروبي الى هذه المنطقة التي ظلت في عزلة عن العالم الى ما بعد منتصف القرن التاسع عشر .

• • •

اما الكتاب الثاني الذى نتناوله بالعرض والتحليل فهو كتاب الشعوب البدائية (١٥) الذي وضعه روبرت فورنو ويتكون من عشرة فصول كل فصل منها تناول احدى الجماعات الانسانية التي تحيا حياة بدائية ونشعر في بداية الصفحات ان الكاتب يتعاطف مع هذه الشعوب . ولكننا نعجب احيانا من تصنيفه لهذه **الشعوب التي عاشت** في عزلة عن التقدم المدني أو تلك التي لم تخضع لغزو الانسان الابيض وبخاصة حينما يتحدث عن قبائل **الريف** في شمال المغرب **والطوارق** نبلاء الصحراء الافريقية . وهل تصنيفه لهما ضمن الشعوب البدائية يرجع الى نزعة استعمارية كامنة في ذاته وبخاصة انهما الجماعتان المسلمتان

15. Rupert Furneaux, Primitive Peoples, op.cit.

الثان قاومتا عمليات الاستعمار والتبشير المستمرة في المغرب العربي ، وبخاصة بعد سقوط الاندلس وعودة اسبانيا مسيحية .. ام لانه هو نفسه ينتمي الى فورنو Tobias Furneaux احد الغزاة اللذين غزوا جزر هاواي . في النصف الثاني من القرن الثامن عشر مع كابتن كوك وسير بانكس .. ان ما يقدمه هو نفسه ن مادة وحديث عن اهل الريف والطوارق يؤكد ان هذه القبائل ليست في حالة بدائية من الحياة كغيرها من بعض شعوب افريقيا او سكان الجزر والآجام الاسترالية .

والمجموعات البشرية التي تناولها في كتابه هي :

١ ــ سكان استراليا الاصليون .

٢ ــ الطوارق الملثمون .

٣ ــ الاسكيمو السعداء ــ سكان القطب الشمالي .

٤ ــ الزولو النظاميون سكان جنوب افريقيا .

٥ ــ الجيفارو مقلصو الرؤوس في جبال الانديز الشرقية .

٦ ــ اقزام افريقيا الاستوائية .

٧ ــ اللاب المتجولون في اسكنديتيفيا .

٨ ــ شعب العصر الحجرى في نيوغينيا .

٩ ــ ملاحو المحيط الهادى متاملو النجوم .

١٠ــ قبائل الريف المتواضعون سكان شمال المغرب .

وحينما يتحدث الكاتب عن عادات هذه الشعوب فهو يتحدث عنها حينا بنظرة موضوعية ، وحينا آخر بنظرة اوروبية لا تخلو من استعلاء حضارى ، رغم ما يبديه من عطف احيانا على هذه الشعوب التي افاق سعادتها واستقرارها وفود الانسان الاوروبى.

فعلى الرغم من ان هذه الشعوب تعيش في حالة متدنية من الحياة ، فانهم سعداء بذلك وكما ان مفاهيمهم الروحية غامضة بالنسبة لنا فان المعتقدات المسيحية ومفاهيم الانسان الاوروبي عن التقدم المادى في حياتنا المعاصرة هو امر غامض ايضا بالنسبة لهم .

وقليل من الباحثين المدربين هم الذين استطاعوا ان يكشفوا الحجاب عن ما لا نعرفه من حياة هؤلاء الناس .

ولقد استمرت محاولات اكتشاف مناطق مجهولة من العالم منذ بداية القرن السابع عشر الى قرب نهاية القرن الثامن عشر . . كما حاول عدد من المكتشفين والمغامرين والرحالين الاوروبيين الوصول الى شواطىء استراليا وجزر المحيط الهادى ... ومنهم من رفض النزول الى هذه البلاد بعد ما واجهوه من مقاومة اهلها المتوحشين ــ كما يصفهم بذلك الاوروبيون ــ وبخاصة في استراليا ... ولكن بعد ان قتلوا عددا غير قليل من سكان استراليا الاصليين امكنهم النزول الى شواطىء هذه القارة وغزوها هى وعددا آخر من الجزر المجاورة .

وعلى سبيل المثال في عام ١٧٧٠ ــ وصل سير **جون بانكس مع كابتن كوك** الى خليج بوتني ولاحظ ان سكان هذه المنطقة يعيشون عيشة بدائية وفي عزلة عن الحياة الانسانية العالمية ترجع الى حوالى عشرة الاف سنة . عزلة تحوط حياتهم وترتبط فقط بواقع البيئة التي يعيشون فيها .

واعتبرهم بانكس جماعة من القردة العليا Apes لانهم يعيشون في حالة اولية من الحياة الانسانية معتمدين في طعامهم على صيد الاسماك والتقاط ثمار الاشجار ولا يعرفون

الزراعة ، ويستخدمون فى صيد الحيوانات عصا مقوسة يرمونها تجاه صيدهم . كما انهم لا يعرفون الحياء خلال علاقاتهم الجنسية مع النساء بل يمارسون ذلك كالحيوانات السائمة .

وظلت هذه الافكار تسيطر على فكر الاوروبيين... حتى بعد ان سيطر المستعمرون البيض على هذه المناطق من العالم وبعد ان قتل العديد من سكان استراليا الاصليين وافريقيا ، برصاص المستعمر الأبيض ، وبعد ان مات الكثير منهم ايضا نتيجة تسميم مياه الشرب كما مات الآلاف ايضا بسبب الأمراض التى انتقلت اليهم من المستعمرين البيض الذين احتلوا اراضيهم . ظلت هذه الأفكار شائعة الى ان امكن عمل دراسات انثروبولوجية عن هذه المجموعات من البشر .

كما حل هذا القضاء المبرم على السكان الاصليين فى استراليا قبل ان تتم دراسات علمية عن حياة هذه الجماعات الانسانية ، وكذلك عن انواع الحيوانات النادرة والاسماك والنباتات التى نمت فى استراليا ، وعاشت فى عزلتها بعيدة عن العالم الاخر ، محتفظة بخصائص قديمة ، قد يرجع تاريخها الى العصر الحجرى ، مثلما عاش الانسان فى اوروبا منذ « ٥٠,٠٠٠ » خمسين الف عام .

فحياة هذه الجماعات البشرية فى استراليا بخاصة ، تشابه صور الحياة البدائية التى سجلها الانسان الأوروبى القديم على جدران الكهوف التى عثر عليها فى جنوب أوروبا ويرجع تاريخها الى « ٥٠,٠٠٠ سنة » **ويواصل فورتو حديثه عن سكان استراليا الاصليين** ويتساءل عن اصول هذه الجماعات الانسانية **من اين اتت تلك الجماعات التى ظلت محتفظة بصور الحياة القديمة البدائية ... ؟**

والاحتمال الأكبر انهم هاجروا من جنوب شرق آسيا الى استراليا . فمن المحتمل ان المياه كانت ضحلة واقل عمقا فى تلك الفترة الماضية من عصور التاريخ مما هى عليه الآن . وظلت هذه الجماعات البشرية فى عزلتها ويتميز السكان الاصليون بانهم طوال ، وكذلك قصار القامة . ولون بشرتهم بنى قاتم ، اكثر من ان يكون اسودا . وشعورهم مجعدة متموجة ، ووجوههم مستديرة ، واجسامهم يغطيها الشعر ، وجباههم تنحدر الى اسفل من اعلى ، ورؤوسهم ضيقة ، ومقلات عيونهم داخل محاجرها ، وحواجبهم بارزة . كما ان جماجمهم سميكة ، وحجم المخ عادى فى معدل حجم مخ الانسان بعامة ، اما انوفهم فمتسعة الفتحات ، كما يتمتعون بفك للاسنان قوى ، وايديهم طويلة مستديرة مرنة ، واجسامهم مستقيمة . وهذه الصفات الانثروبولوجية تجعلهم يتميزون عن غيرهم من الاجناس البشرية ، فهم مختلفون عن القوقازيين والمنغوليين والزنوج ، انهم جنس متميز خاص بصفاته .

هذه النظرية يدور حولها جدل علمى كبير بين اصحاب نظرية تعدد الاصول البشرية ونظرية الأنواع البشرية التى تنحدر من اصل واحد . ويذهب فورتو الى ان هذه الجماعة البشرية ظلت فى عزلتها مع انواع نادرة ايضا من الحيوانات مثل الكنغر أو الاسماك النادرة ، فى حين تطورت اجناس اخرى وانتقلت عبر حقب الزمان ، من العصر الحجرى الى مجالات متقدمة فى المعرفة والعلوم ، سواء اكان ذلك فى مجال العمران وبناء ناطحات السحاب ، او فى اختراع الاسلحة الذرية . فى حين ظل سكان استراليا الاصليون قانعين بحياتهم البسيطة وادواتهم الحجرية ومساكنهم البدائية .

ولكن هل تخلفهم هذا يرجع الى ظروف البيئة التى يعيشونها ام نتيجة انعدام المنافسة والصراع مع ثقافات اخرى ام ان ذلك راجع الى نقص فى قدراتهم العقلية ؟

كثير من الانثروبولوجيين يرى ان هؤلاء الأصليين لا يقلون ذكاء عن غيرهم من الشعوب، ويرجع سبب تخلفهم الحضارى الى انهم يعيشون فى توافق مع الطبيعة . وهذا التوافق هو الذى اعطاهم شعورا بالقناعة والهدوء دون حاجة الى صراع يدفع الى التغير .

وهذه الجماعات البشرية الحفرية ، كما توصف أحيانا ، يمكن أن تكشف لنا عن واقع ماضي الانسان وطبيعة الحياة التي عاشها أسلافنا منذ عشرة الاف سنة على الأقل بل الى « ٥٠٠,٠٠٠ سنة » ولكن حياة هؤلاء السكان الأصليين قد بدات تتغير ، كما ان طرق حياتهم التقليدية اخذت تندثر تحت وطأة الغزو الحضارى الذى غير الكثير من مظاهر الطبيعة فى تلك المناطق . كما أن وفود الانسان الأوروبي الى هذه المناطق قد احدث تغييرات كثيرة فى شكل الحياة بل حتى فى البناء العضوى لهؤلاء المواطنين الاصلاء . ويقدم لنا فورثو نماذج وامثلة مما حدث ويشرح جوانب التغييرات الانثروبولوجية العضوية التي حدثت فى بنية الانسان الأصيل . فقد طرا تغيير على لون وملامح السكان وتكوينهم الجسماني خلال هذه الفترة القصيرة، سواء من خلال تغير اشكال الحياة او العوامل الوراثية الجديدة ، علاوة على العوامل الأخرى من قتل وأمراض فتكت بهؤلاء السكان وأثرت فى عدد هؤلاء الناس البسطاء .

كما يتناول الكاتب بعد ذلك انماط العلاقات الاجتماعية الخاصة بهذه الجماعات البشرية القديمة فى استراليا وبخاصة عادات الزواج . فالمجتمع يسوده النظام الامومي . والاطفال يرتبطون بالأمهات لا بالآباء ، وحينما يبلغ الاطفال سن الحلم ينتقلون الى مجتمع الرجال وهناك يتعلم الصبية حياة الرجال .

واذا قامت علاقة حب بين فتاة وفتى فان الفتاة تعطي خصلة من شعرها للفتى ، واذا اراد احد الشبان زواج احدى الفتيات ، فانه يذهب الى امها ويطلب منها ان تعطيه ابنتها . فاذا وافقت الأم على اعطاء ابنتها الى هذا الشاب فانها تضع ذراع البنت فى يده . وفى الليلة التالية تذهب الفتاة مع الفتى الى كوخه، ولكنه لا يدخل بها او يلمسها الا بعد ان يعتادا الحياة معا .

وخلال الحياة الزوجية يحرص الزوج على المحافظة على زوجته وملاحظة من قد يحاول الفوز بها عن طريق السحر ، او أخذها منه . وبخاصة ان عادة الزواج بالاسر موجودة ايضا، اى فى مقدور الاقوى أن يحصل على الزوجة التي يريدها بالقوة وبالصراع مع منافسه وأسر زوجته لتكون زوجة له . وهذه العادة شائعة ايضا ، مثلما هى شائعة فى غير ذلك من مجتمعات . بل وما زالت تمارس للآن فى المجتمعات المتقدمة ولكن بوسائل مختلفة تتوافق مع التطور الذى حققه الانسان فى حياته المدنية المعاصرة . فالصراع الآن ليس صراعا يعتمد على قوة الصراع البدوي بل على وسائل أخرى .

كما يذكر الكاتب ايضا ان عادة تبادل الزوجات او اعارة الزوجة موجودة بين السكان الاصليين فى استراليا . فاعارة الزوجة لأحد الضيوف هو شكل من اشكال الضيافة والاحتفاء بالزائر . وهى عادات تمارس طبقا لشعائر وطقوس .

كما ان النظام الاقتصادى فى العمل ينقسم بين المراة والرجل ، فالرجل يقوم بالصيد والمراة تقوم بجمع الثمار وتعيش هذه الجماعات البشرية حياة بسيطة على الفطرة ، لا يرتدون ملابس ولكن يخضبون اجسامهم ببعض الدهون والالوان مما لها رموز سحرية لتمنحهم القوة والصحة .

فالسحر عندهم يرتبط اما للعلاج والحفاظ على الصحة او لتدمير اعدائهم . وكذلك فى اخضاع النساء للرجال .

كما ناقش المؤلف فى ايجاز ايضا ـ خلال الصفحات العشرين (٩ ـ ٣٩) التي افردها فى كتابه للحديث عن سكان استراليا الاصليين، مفهومهم عن الكائن الأعلى ، واشار الى ان بعض القبائل تعتقد فى اله السماء ، ذلك الذى اسمه مقدس بل لا يمكن حتى الهمس به . ولكن معظم القبائل تؤمن بالطوطم . فكل قبيلة وكل جماعة وكل اسرة وكل رجل وكل امرأة وكل طفل يرتبط بطوطم معين ، حيوانا كان أم حشرة أم من الزواحف او النبات . انها ارواح الاسلاف التى هي حيوانات ونباتات . ويحظر الزواج من نفس الطوطم ، كما يعتقد بأن كل شيء له روح تسيطر عليه . فعالمهم ، عالم تسيطر عليه الارواح Spirit-Ridden والسحرة هم الذين لهم القدرة على تخليص الأشياء والاشخاص من الارواح التي تسيطر عليها . فكل شيء فى الطبيعة من كائنات حية او جامدة له روح تملكه ، ولذلك يتصف هؤلاء السكان الاصليون لاستراليا بانهم مجتمع الذين يسيطر علىعالمهم عالم الارواح فكل شيء تركبه روح The Spirit-Ridden Aborigines of Australia

والملكية مشاعة فى حياتهم ، الاسلحة والادوات يمكن لكل شخص استخدامها ، ولذلك تصنع بكمية تزيد عن احتياجات كل فرد . اما اهم الاسلحة فهي الحربة المدببة وهى تصنع من خشب البامبو ،وتصنع الأسلحة الاخرى من الحجر المصقول وهى تماثل تلك الأسلحة التي كان يستخدمها الانسان القديم فى عصور ما قبل التاريخ .

ولكن حياة هؤلاء السكان الاصليين اخذت تتلاشى ازاء زحف المحتلين البيض . مثلهم فى ذلك مثل حياة الهنود الحمر سكان امريكا الاصليين .

ففي استراليا الآن **ثقافتان مختلفتان** ـ الأولى ثقافة المحتلين البيض ، بتطوراتها وامكاناتها الكبيرة وثراء أصحابها . والثانية ثقافة السكان الاصليين ببساطتهم البدائية وفطرتهم الاولى . . . **ولكن الى متى سيحافظ هؤلاء السكان الاصليون على عاداتهم وتقاليدهم، مع الاستفادة فى نفس الوقت من المعطيات الحضارية الحديثة التي جلبها الانسان الأبيض معه ؟! والى اى مدى سيساعد هؤلاء المحتلون هذا الشعب البدائي صاحب الأرض . . ؟** اسئلة كثيرة تثار حول التغيرات التي حدثت والتي يحتمل ان تحدث ومن مستقبل هذا الشعب الاسترالي ومصيره فى المستقبل . . . ولكن اى نوع من المستقبل سيكون . . ؟

لا شك ، سوف تظهر ثقافة جديدة ، وسوف ينشأ **جنس جديد نتيجة لعمليات** التداخل الثقافي بين **الوافد والأصيل .** والتزاوج بين المحتل والمواطن القديم ، وسوف يتم حتما ظهور أشياء وجنس جديد يقدم لنا شيئا جديدا يجمع بين كل ما هو جيد وحسن ، وبين ما هو سيء ورديء من هاتين الثقافتين ، وتلك الحيائين ، الاصلية والوافدة .

وقد بدات فعلا بعض التغيرات الاجتماعية تحدث فى حياة السكان الاصليين لاستراليا . . هؤلاء الذين عاشوا آلاف السنين فى نسق واحد من الحياة . . . لم فجاة ، خلال القرنين الماضيين ، واجهوا تغييرات معقدة سريعة وقوية لم يقدروا على مجابهتها ولن يستطيعوا مقاومتها . وقد انتقل فعلا بعض منهم الى الحياة المدنية يعملون فى مهن بسيطة واعمال متدنية اجتماعيا فى المدن والمصانع والمناجم . والبعض الاخر آثر ان يعيش فى الأجام ، وعلى شواطىء البحر بعيدا عن حياة المدنية الاوروبية ، وهؤلاء هم الذين يسمون حاليا « سكان الاجام » هؤلاء الذين يؤمنون بأن البيض قد سرقوا أرضهم . . . ولكن انى لهؤلاء القدرة على عمل شيء ؟ . بل سوف يندمجون آجلا هؤلاء « سكان الآجام » ـ شيئا فشيئا فى حياة المدنية الزاحفة،وسيظهر بعد ذلك جنس

جديد يحمل موروثات الثقافتين والجنسين بخيرهما وشرهما . وقد بدات فعلا بعض بوادر ذلك الجنس للظهر . والى ان يحدث التغيير الكبير ستظل البحوث الانثربولوجية تحاول الكشف عن كوامن الثقافة الانسانية التى عاشها هؤلاء السكان الأصليون عشرات الالاف من السنين ، وقد تقدم لنا الدراسات في المستقبل ـ رؤية جديدة تكشف عن مكونات وواقع حياة الانسان في العصور القديمة .

والى ان يحدث ذلك التغيير او تلك الاكتشافات لا نستطيع عمل شيء غير تأمل هؤلاء الناس ومحاولة فهم حياتهم من خلال مفهوماتهم عن الحياة . حياتهم هم ، وحياة كل شيء يحوط هذه الحياة .

●●●

بعد ذلك **ينتقل** بنا الكاتب الى **مجتمع الطوارق الملثمين سادة الصحراء** الذين عاشوا فيها آلاف السنين The Veiled Tuaregs of the Sahara

هؤلاء الذين لا ينظرون يمنة او يسرة ولا يخافون اي انسان . سادة الخليقة وامراء الارض ، والذين يبلغ طول الواحد منهم حوالى ستة اقدام .

هؤلاء المحاربون الشجعان ، فرسان الصحراء الذين اثاروا الرعب في قلوب جنود فرنسا . كما كانوا ايضا ، موضع اعجاب وتقدير هؤلاء الجنود في نفس الوقت . وقد عرف الطوارق اللثام الذى يغطي وجوههم منذ آلاف السنين .

اما لماذا يفعلون ذلك .. ؟ فانه سؤال بلا اجابة محددة للآن ، بل هم انفسهم لا يعرفون سبب ذلك .. هل لحماية وجوههم وأنوفهم من حبات الحصى والرمال التي تحملها الرياح .. ؟ اذا كان الامر كذلك فلماذا النساء والشبان الصغار لا يفعلون ذلك ؟ السبب اذن ليس لحماية الوجه من الرمال . كما أن سكان الصحراوات الأخرى لا يغطون وجوههم باللثام طول الوقت .. ولا يوجد غير الطوارق بين سكان الصحراء الذين يغطون وجوههم باللثام .

وكما ان هذه العادة ـ اللثام ـ غير معروف للآن اصولها فالطوارق انفسهم غير محدد تاريخهم ايضا . **هل هم اصلا من زنوج افريقيا .. ؟** طبعا لا .. فهم لا يحملون في ملامحهم وبنية اجسامهم عناصر من السلالة الزنجية . **هل هم اصلا من اسلاف رومانية من بين الذين صاحبوا هانيبال في حملته عبر** جبال الالب في اثناء **غزو ايطاليا ؟** .. ايضا الاجابة على ذلك ستكون بالنفى .. **هل هم من البربر** سكان **افريقيا ؟** ستجد ايضا الاجابة بالنفي ، لان تكوينهم الجسمانى يختلف عن البربر . كما ان لغتهم تختلف عن لغة البربر التي تعتمد على الحروف العربية . ويعقب المؤلف على ذلك بقوله اننا لا نجد اجابة دقيقة للآن تحدد أصولهم التاريخية العريقة . ولكن المعروف عنهم أنهم نبلاء السلوك بل يعتبرون انفسهم اكثر الشعوب عراقة ونبلا . وينظرون الى الاوروبيين والبربر بأنهم لصوص وقطاع طرق . مثلهم مثل آكلة لحوم البشر في وسط افريقيا .

انهم يحتقرون الاوروبيين بالاتهم البخارية وطائراتهم بل وكل مستحدثات الحياة الأوربية الصناعية حتى الأسلحة النارية التي يستخدمها الاوروبيون ـ والتي كانت السبب في هزيمتهم ـ ينظر اليها الطوارق على اساس انها اسلحة الجبناء ، فالطوارق يعتمدون على الصراع النبيل والحرب الشريفة مع الاعداء وجها لوجه .

والطوارق هم فرسان صحراء افريقيا ، يعرفون دروبها ويتنقلون عبر مسالكها في قوافل من الجمال وعلى ظهور الخيل .

والطوارق مسلمون ، وعادات وتقاليد الزواج عندهم تخضع لقواعد الشريعة الاسلامية . وهم يفتخرون بأمهاتهم — وهذه عادة كانت شائعة بين سلالة العرب في الجاهلية كما يعتقدون انهم من سلالة نبيلة اصلها الملكة **تيان هينان** Tien Henan . وقد اكدت البحوث الاركيولوجية والحفريات التي قام بها الكونت بيرون دى بروروك Count Byron de Prorok باحث الآثار الفرنسي في عام ١٩٢٦ م حقيقة اعتقادهم هذا . فقد اكتشف مقبرة لقم رفات امرأة وحول معصمها الايمن سوار من ذهب وحول المعصم الايسر تميمة من فضة .

كما وجد تمثالا يشبه التمثال الذي وجد في المقابر القديمة التي وجدت في جنوب فرنسا ويرجع تاريخها الى عصور ما قبل التاريخ . **هذا الاعتقاد في اصولهم** التي ترجع الى الملكة **تيان هينان** يجعل للمرأة مكانة خاصة في مجتمع الطوارق .

فالمرأة ليست للفراش ولكنها رفيقة حياة وصديقة . انها ملء العيون والقلب . والرجل من الطوارق لا يتزوج اكثر من واحدة . واذا طلقت المرأة فانها لا تتزوج قبل أن تعتد عدتها تبعا للشريعة الاسلامية .

والمرأة تحتل مكانة متساوية للرجل . ولها حق اختيار زوجها ، فالحب مسموح به قبل الزواج . كما تشارك في اشعار واغاني الحب الرومانسية . وفي غياب زوجها تقوم هي بمسؤلياته .

وقد وصف احد الرحالين الانجليز نساء الطوارق بانهن يتميزن برجاحة العقل ، ووصفهن بانهن سيدات العالم .



الغناء والعزف على الموسيقى بعد انتهاء يوم عمل

كما اورد فورنو نصا نقله عن ابن بطوطه ينتقد فيه نســاء الطــوارق . فعلى الرغم من انهن مسلمات مواظبات على الصلوات الا انهن لا يحتشمن من الرجال ولا يحتجبن . امـا النص الذى اورده فورنو فى كتابه ص ٣٤ — نقلا عن كتاب ابن بطوطه فهو « دخلت يوما على ابي محمد بن بندكان المسوفي الذى قدمنا فى صحبته ، فوجدته قاعدا على بساط ، وفى وسط داره سرير مظلل ، عليه امراة معها رجل قاعد ، وهما يتحدثان . فقلت له : « من هذه المراة .. ؟ . فقال : « هي زوجتي » . فقلت : ومن الرجل الذى معها .. ؟ فقال : « هـو صاحبها ! . فقلت له : اترضى بهذا وانت قد سكنت بلادنا وعرفت امور الشرع ؟ . فقال لي : مصاحبة النساء للرجال عندنا على خير واحسن طريقة ، لا تهمة فيها ، ولسن كنساء بلادكم » . فعجبت من رعونته وانصرفت عنه، فلم أعد اليه بعدها ، واستدعاني مرات فلم اجبه (١٦) .

ويواصل فورنـو بعد ذلك حديثه عن الطوارق ويقدم نماذج من انطباعات الرحالين الاوروبيين الذين كتبوا عن الطوارق وكلهـا عبارات تقدير لوضع المراة فى مجتمعالطوارق. فنساء الطوارق هن بالفعل المحافظات على تقاليد وعـادات الطــوارق ، يعلمن ابناءهن ماثورات وتراث الاجداد فيشب الابناء (بنين وبنات) ملمين بكل عادات وتقاليد الآباء من صفات النبل والشجاعة . حتى ان الفرنسيين الذين استعمروا الصحراء وحكموها لمدة سبعين عاما تعلموا ان يصفوا الطوارق بانهم فرسان الصحراء البيض .

فالفارس من الطوارق قد يموت من العطش والجوع والحر ، ولكنه لا يتنازل عن كبريائه او يقترف اي جريمة مخلة بشرفه ، فهو لا يسرق ولا يعتدى على الآخرين .

والواقع ان القارىء لهذا الفصل من الكتاب من الطـوارق (ص ٣٠ — ص ٤٥) يتعجب كثيرا من ادراج الكاتب لقبائل الطوارق ضمن مجموعة الشعوب البدائية . هـل لأنهم ظلوا محتفظين بعاداتهم وتقاليدهم خـلال عشرات القرون سعداء بحياتهم البسيطةفىنبل وكبرياء يحسدهم عليه سكان الحضر والمدن الكبيرة ؟ أم لان سلطانهم الذى كانوا يتميزون به كفرسان للصحراء قد ضاع الآن ، واصبحوا تحت نظم الحكم الحديثة يتساوون مع غيرهم ولا يملكون سوى ذكريات عراقة ماضيهم ؟ . **والظن ان** الكاتب نظر اليهم من **خلال هـذا المنظـور فى تصنيف الثقافات التقليدية باعتبار انهم شعب متميز** يمر بدور الاحتضار **الثقافى ازاء ضغط** التطور الصناعي الذى **تشـــهده الصحراء الافريقية من اكتشافات غنية للبترول والغاز** الطبيعي والمعادن **الكامنة فى بطن الصحراء .**

ومع تفجر البترول وبزوغ الغاز الطبيعى وحفر الآبار والمناجم تغرق ثقافة الطوارق . وتندثر معالم الطريق الى حياتهم الأصلية ، ويتحول الفرسان النبلاء الى عمال وموظفين فى شركات النفط ومناجم الصحراء . وتموت النيران القديمة التي انارت الصحراء ليحل محلها دخان شعلات الغاز الخانقة للحياة . والواقع ان كل كلمة كتبها الكاتب عن الطوارق تحمل احساسا عميقا بتقدير دورهم الانسانى وادراكا واعيا للدلالات الانسانية التي تحتويها عاداتهم وتقاليدهم .

هذه النظرة الى ثقافات الشـعوب التي نلمسها فى معظم حديث فورنو تشـير الى **ادراك واع لمضمون الثقافة الانسانية من خلال**

---

(١٦) انظر ، الدكتور علي المنتصر الكتاني ، رحلةابن بطوطة ، المسماة تحفة النظار فى غرائب الامصار وعجائب الاسفار ، الجزء الثانى ، ص ٧٧٧ ، مؤسسةالرسالة .

مجموعة القيم التي تشكل هذه الثقافات ، وهو المعيار الحقيقي لتقييم الحضارة الانسانية وليس فقط من خلال تقييم اشكال التقدم العمراني والصناعي التي تكون انماط الحياة المعاصرة على الرغم مما يشوب حديثه احيانا من نبرة الاستعلاء الحضاري ونغمة الهمس التبشيري في احيان اخرى .

فثقافة الشعوب هي النسق الذي تنتظم فيه مجموعة القيم التي تنظم الأفعال السلوكية . كما انها في نفس الوقت تجريد لمضمون الممارسات السلوكية في الحياة اليومية .

ففي الحياة البدائية او حياة البادية ببساطتها ، لا يوجد انفصام بين ما هو مجرد وما هو تطبيقي ، ولا بين ما هو غائي في ذاته وبين ما هو عملي او نفعي ؟! ... فالفكر والعمل يلتقيان في وحدة واحدة .

فالافكار المجردة ، والتنظير الفلسفي هو تصور لما هو ممكن بالفعل . وهو ادراك في نفس الوقت لما يجب ، من خلال ما هو كائن . ويظهر ذلك بشكل واضح في الفنون التشكيلية بخاصة ، والفنون التعبيرية بعامة ... تلك الفنون التي ابدعها الفنان البدائي في تلقائية وصدق وقوة تعبير ، لكي تستخدم في الحياة اليومية ، سواء من خلال وظيفتها السحرية او الاعتقادية لتقمص ارواح الاسلاف .

فهذه الفنون تكمن قيمتها الجمالية ـ وعلى سبيل المثال الاقنعة الافريقية ـ تكمن قيمتها الجمالية ، في قوة وصدق تعبيرها عن الحالة الوجدانية للانسان المبدع والممارس في نفس الوقت . لذلك كان تاثير الفنون البدائية في الفنون الحديثة التشكيلية وفنون النحت بخاصة تاثيرا كبيرا (١٧) فقد اعطت هذه الفنون للفنانين المحدثين باصالتها التلقائية ، مجالات جديدة من التعبير عن واقع الخبرة الجمالية الانسانية ، دون عوائق من التفسير المنطقي المجرد ، او من حواجز الثقافة المصنوعة . فقد تميز الفن البدائي بقدرته على التعبير المباشر ، عن ادراكه المباشر ، لحالات التغير الحادثة في الحياة .

وعلى الرغم من اهمية هذه الفنون في التعبير عن ثقافات الشعوب فان المؤلف لم يقدم لنا نماذج منها ، وبعد ان قدم لنا في الفصل الثاني ، مجتمع الطوارق انتقل في الفصل الثالث الى الحديث عن « الاسكيمو السعداء سكان القطب الشمالي The Happy Eskimos of the Arctic هؤلاء الذين يواجهون الان ـ ايضا ـ ضغوط المتلصصين الذين يسعون الى سرقة جلود الدببة ، وغزوات شركات البترول التي تحفر تحت طبقات الجليد بحثا عن مصادر جديدة للطاقة . وكانها بالاتها الحديثة تنخر عظام الاسكيمو السعداء ، فتتحول ابتساماتهم الصامتة الى آهات موجعة .. فبعد ان بعد الاسكيمو عن صرخات الهنود الحمر الذين كانوا يغزونهم ويسلبون ممتلكاتهم ويثيرون الفزع في قلوب نسائهم ، اصبحوا الآن رغم عزلتهم التي مضى عليها اكثر من ٥٠٠٠ الاف عام يواجهون خطر غزو لا يستطيعون صده ولا يعرفون سبيلا الى حماية انفسهم منه .

انه غزو جديد يفوق تصوراتهم وقدراتهم ، لانه غزو منجزات المجتمع الصناعي الحديث .

ولكن من اين اتى الاسكيمو الى هذه الارض الجليدية .. التي يعتقدون انها اجمل ارض ، وانهم اسعد اهل الارض قاطبة ؟

يفترض بعض الانثربولوجيين ان الاسكيمو فرع من الهنود الحمر الذين نزحوا من آسيا منذ « ٢٠,٠٠٠ عام » تقريبا . **وبعض آخر**

17. Pietre Meauzé, African Art, Sculpture, Weidenfeld & Nicolson, London, 1968.

يظن انهم عنصر مستقل مثلهم في ذلك مثل الهنود والمنغوليين . فالاسكيمو لا يبدوعليهم اى تشابه او علاقة مع الشعوب الاسيوية المعروفة كما ان لغتهم تختلف تماما عن الخمس والسبعين لغة المعروفة بين الهنود .

ولكى يحل هذا الاشكال اقترح بعض الانثروبولوجيين اعتبار الاسكيمو من اصل منغولي . فهذه النظرية تتوافق مع بعض الموروثات الثقافية الباقية في تراث الاسكيمو حول موطنهم الأصلي ... تلك الأرض التى كانت تمطر عليها النيران ويشتعل على أرضها الجليد . وهذا التراث القديم محتمل ان يكون بقايا ذكريات قديمة عن ثورات بركانية .

على اية حال ، مهما كانت اصولهم العرقية، فان الاسكيمو يتميزون بالاكتفاء الذاتي في حياتهم وتأقلمهم مع ظروف البيئة الطبيعية التى يعيشون فيها . كما ان البحر هو مصدر معيشتهم . اما هؤلاء الذين يعيشون داخل القطب الشمالي فهم اكثر فقرا ممن عاشوا على ساحل البحر فقد اقتصرت حياتهم على الصيد ومعاناة غزوات الهنود الحمر لهم . ثم هجمات « الخطائين » البيض بعد ذلك .

وتعتبر الزحافات التي تجرها الكلاب على الجليد من اهم اختراعات الاسكيمو فهى تساعدهم على التنقل وحمل امتعتهم .

وعلى الرغم من التنوع في ثقافات جماعات الاسكيمو الا انهم جميعا يتحدثون لغة واحدة من الجرين لاند الى الاسكا كما انهم جميعا قصار القامة تتراوح اطوالهم بين ٦٢٫٢ — ٦٦٫١ بوصة ، اى حوالي ١٦٠ سم .

وتنتمي مجموعة دمائهم غالبا الى المجموعة « ب » (B) وهى المجموعة التي لا تتوافر بكثرة بين الهنود الحمر ، مما يرجح أنهم جنس مختلف عن الهنود الحمر. في حين أن ملامحهم وخاصة تشريح العيون يماثل ملامح المنغوليين.

ويتميز الاسكيمو ايضا بقوة اجسامهم . والأنف الدقيق الضيق الفتحات . والذى يرد السبب في تكوينها هكذا ، الى البرد الشديد في هذه المنطقة . ويضيف لنا فورنو بعد ذلك صفاتهم الانثروبولوجية والتشريحية من حيث مقاييس الدماغ والوجه ، وهى تفاصيل علمية معروفة عنهم ومما يتوافق مع ظروف البيئة القاسية التى يعيشون فيها . واصعب ما يواجهه الاسكيمو في هذه المنطقة المتجمدة هو البرد والبحث عن الطعام .

كما ان الظلام يحوطهم تماما لمدة شهرين كل عام . وهذه الفترة من الظلام الشديد تحتاج منهم جهدا كبيرا في الاستعداد لها بتخزين الطعام الذى سيحتاجون اليه خلال هذه الفترة من الظلام .

اما حياتهم الاجتماعية فهى بسيطة ، فلا يوجد رئيس أو زعيم . ويعيشون في جماعات تتكون من عدة عائلات دون اى تنظيم قبلي أو تنظيم رئاسي . فكل اسرة هى كيان اجتماعي مستقل ، والأرض وثمارها ملك للجميع . لا امتياز لأحد . والواجبات امر الزامي للجميع . كما أن الطعام والمأوى هو امر يشارك فيه الجميع .

والاسكيمو قوم يحبون الحياة ولا يخشون الموت . كما انهم يؤمنون بوجود حياة اخرى. حياة اقل صعوبة من حياتهم التي يعيشونها على الأرض . وكل انسان أو حيوان له روحه التي ترتبط باسمه. كما انهم لايعتقدون في وجود آلهة غاضبة تحتاج الى قرابين تقدم

لها حتى لا تصب غضبها عليهم . ولا يشعرون بأى ذنب تجاه الآلهة . فهم يقبلون على الحياة ويتقبلونها كما هى ، دون البحث عن تفسير لها او عن اسباب الوجود . وينظرون الى العالم على اساس انه عالم كبير . ويروون فى ذلك قصة عائلتين ناقشتا هذا الموضوع – **حجم العالم** – واتفقت العائلتان على محاولة معرفة الى اى مدى يكون حجم هذا العالم . فسافرت كل عائلة فى اتجاه مغاير للأخرى ، بواسطة الزحافات . وساروا فى اتجاه مختلف ليبحثوا عن « المكان الذى يلتقي فيه العالم مع نفسه » . سافروا عدة سنوات واقاموا فى عدة اماكن يتصيدون طعامهم ، ويواصلون رحلتهم ... كل فى اتجاه عكس اتجاه الآخر . ومضت سنوات وانجبوا اطفالا .. وكبر الاباء وماتوا . وظل الأحفاد واحفاد الاحفاد عبر اجيال عديدة يواصلون رحلتهم التي بداها الاجداد واجداد الأجداد . واخيرا التقت العائلتان وعرف بعضهما البعض واكتملت الدائرة ، اذ التقوا من الاتجاهين المختلفين « ان العالم اكبر مما ظنوا » .

بجانب تصورهم هذا عن حجم العالم فانهم يعتقدون ايضا ان لكل الكائنات ارواحا . والأرواح ترتبط باسم الكائنات . ولكل انسان روح لا تفارقه حتى بعد موته ، الى ان يعطى طفل نفس اسم من مات . حتى الحيوانات والاسماء تظل الروح كائنة حتى بعد مفارقة الجسد ، الى ان تحل فى اجسام اخرى تولد من جديد لتخلق مزيدا من الناس والحيوانات والاسماك .

والارواح هى ارواح البغة تساعد ابناء الاسكيمو على تحمل صعوبة الحياة ...

ثم يتناول المؤلف بعد ذلك حياتهم فى صيد الحيوانات المائية التي تعيش فى الماء تحت طبقات الجليد .. وطرق صناعة القوارب او الزحافات .

ومجتمع الاسكيمو كما ذكرنا يقوم على اساس الاسرة ، والاسرة تتكون بمجرد ان يشب الفتى ويكون فى مقدوره الحصول على طعام يكفى شخصين هو وزوجته . وقد يكون للرجل زوجتان اذا كان صائدا ماهرا ويستطيع أن يوفر الطعام لهما . ولكن المرأة لا تتزوج بأكثر من شخص . كما ان تبادل الزوجات او اعارتهن هى عادة شائعة ايضا . وتقديم الزوجة للضيف هو شكل من اشكال الضيافة . كما انه مسموح للفتيات باقامة علاقات مع الشبان قبل الزواج .. كما يحتفى الاسكيمو بالابناء ، فالاطفال لهم اهميتهم فى حياة الأسرة ، والابناء هم الذين سيرون الاباء حينما تتقدم بهم السن . واذا لم ينجب احدهم يسعى الى ان يتبنى احد الاطفال او شرائه ... والطفل ينشأ على اساس ان اعمامه واخواله وعماته وخالاته هم آباؤه وامهاته ايضا . كما ان الرجل لا يتحدث مع حماته الا عند الضرورة وكذلك المرأة لا تتحدث الى حماتها الا اذا وجهت الحماة اليها الحديث .

والعلاقة الاسرية وطيدة بين الجميع ... كما ان الملكية شائعة بين الجميع فمن لديه زحافة ولا يستخدمها ، يستخدمها الاخرون اذا احتاجو اليها . كما انه لا يوجد نظام طبقي . فالكل متساوون فى الواجبات والحقوق والسرقة غير معروفة .. وحوادث القتل ايضا غير معروفة الا فى حالة الصراع من اجل الحصول على امرأة معينة ..

ومجتمع الاسكيمو بصفة عامة يوصف بانه مجتمع « الهدوء المتوازن » ، وهذا شىء طبيعي – كما يقول المؤلف – نظرا لفقدان التوتر الاقتصادى فى هذا المجتمع تبعا للظروف البيئة نفسها .



لعبات اطفال مما يصنعه الاسكيمو لابنائهم

ومن الملاحظ ان العلاقة بين الآباء والابناء علاقة مودة وحنان فالاب يصنع لأبنائه اللعب ويعلمهم طرق الصيد وبناء المنازل . كما انه فى نفس الوقت لا يدللهم كثيراً . ويتساوى فى رعايتهم للأطفال عنايتهم واحترامهم للموتى وفى المناطق المتجمدة يدفن او يترك جسد الميت لتغطيه الثلوج المتساقطة . وفى السواحل يترك جسد الميت على الشاطىء يحمله المد بعيداً داخل البحر . ويترك بجوار الجسد الادوات والاسلحة التى كان يستخدمها الانسان قبل موته ، حتى تسهل على الروح حياتها من جديد . وبعد اتمام عمليات الدفن يقوم الاحياء بالاستحمام لتطهير انفسهم .

ويختتم المؤلف حديثه عن الاسكيمو بانهم يفوقون غيرهم من الشعوب البدائية من حيث طبيعة الحياة التى يعيشونها .. ولقد حازوا اعجاب واهتمام مختلف شعوب العالم . كما ان البعض منهم هاجر من موطنه الاصلى وحياتهم البدائية ولكن للأسف لم تكن حياتهم الجديدة حياة سعيدة كما كانوا يتوقعون .. ويشير المؤلف مرة اخرى الى ما يواجهه سكان الاسكيمو الآن من مؤثرات وافدة عليهم سواء من الولايات المتحدة الامريكية او الاتحاد السوفيتى من خلال البعثات العلمية الصناعية ويقترح فى النهاية ان افضل شىء يمكن ان يقدم لمثل هذه الشعوب هو معاونتهم على ان يتطوروا هم بانفسهم تبعاً لطرق حياتهم واساليب معيشتهم ... والا ، فما الذى سيعود عليهم لو اتبعوا اساليب الحياة الامريكية او الروسية .. ؟

الم ينتشىء هؤلاء الناس باساليب حياتهم الطبيعية حياة سعيدة مناسبة لهم ، قانعين بها مستمتعين بما فيها ؟ .. وهل فى مقدورنا نحن ان نقول ذلك عن انفسنا .. ؟ وبنفس الاسلوب الذى انتهجه فورثو فى الحديث عن الاسكيمو يتحدث فى **الفصل الرابع من كتابه عن شعب الزولو الذى يعيش فى جنوب افريقيا**
The Disciplined Zulus of South Africa
فقد كان الزولو من قبل ينقسمون الى عدد كبير من القبائل الى ان توحدوا تحت اسم واحد وهو الزولو (١٨) . **والزولو** هو اسم احدى الجماعات الصغيرة التى استطاعت ان توحد جميع القبائل تحت زعيمها « شاكا » امبراطور الزولو . او كما كان يسميه الفرنسيون « نابليون الاسود » وقد وحد شاكا Shaka سكان الناتال وزولولاند فى وحدة واحدة كونت امبراطورية الزولو (١٨٠٦) وبعد ان اخضع لها عدداً من

(١٨) انظر ، دنيس بولم ، الحضارات الافريقية ، ترجمة على شاهين ، منشورات دار الحياة ، بيروت ، ١٩٧٤ ص ٩٦ وما بعدها .

القبائل . وكان شاكا مقاتلا شرسا قتل مئات الآلاف فى عمليات انشاء هذه الامبراطورية ويقال انه قتل فى معاركه الوحشية حوالى ٢ مليون نسمة ما بين رجال ونساء واطفال واخضع الجميع لحكمه الى ان قتل عام ١٨٢٨ م .

ويتميز الزولو بصلادتهم وطاعتهم لزعمائهم كما يشتهرون بأنهم محاربون نظاميون ممتازون .

وينشأ ابناء الزولو على حب النظام والطاعة . وهذه النشأة لاتقوم على اساس القهر او الخوف من العقاب بل على اساس ضبط النفس ، وعلى اساس ان احترام النظام هو فى حد ذاته قيمة اخلاقية لا بد للرجل ان يتصف بها .

فاحترام الأب ورئيس العشيرة ، وملك القبيلة هو سلوك يعتز به الزولو . وهم منضبطون فى كل تصرفاتهم نظاميون فى تجمعاتهم مجبولون على حب النظام ولذلك يوصفون بانهم « الزولو النظاميون » .
The Disciplined Zulus

والسلطة فى المجتمع تقوم على اساس السن . فالكبار يحكمون ، والشبان يحاربون ويقومون بالصيد . اما الصبية فمسئوليتهم الرعي . والمحاربون لا يمكنهم الزواج قبل ان يتموا تدريباتهم القتالية التي تثبت مهارتهم الحربية .

وبعد ان يتزوج احد ابناء الزولو ينتقل الى الكرال Kraal والكرال عبارة عن تجمعات مبعثرة تضم عددا من افراد العائلة الواحدة .

وتقوم علاقاتهم الاجتماعية على اساس الاحترام العميق بين الآباء والاقارب. فالرجل لا يمكنه ان يتوجه بالحديث الى ابيه اذا لم يطلب ابوه منه الحديث . كما ان منزلة العم تعادل منزلة الاب . كما تخدم الخالات ويعاملن كالأمهات تماما .

والعم له مكانته وان كان لا يتدخل فى شؤون ابن اخيه الا اذا كان الأب والابن يعيشان بعيدا عن بعضهما فى تجمعات مختلفة. حينئذ يكون للعم سلطة التدخل فى شؤون ابن اخيه . كما ان الحماة تحتجب الى حد ما عن زوج ابنتها .

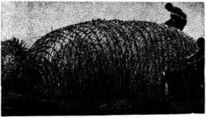
وعلى الرغم من ان الزولو يعيشون فى تجمعات على شكل قرى الا ان كل تجمع عائلي يعيش مع بعضه بعيدا عن الآخر . ويحاط المسكن بأوتاد طويلة على شكل بيضوى .

كما توضع الاغنام والماعز فيه طوال الليل بجانب اكواخهم التي هى غالبا ما تكون دائرية الشكل وذات سقف مخروطي . او احيانا على شكل خلية نحل . وتبنى هذه الاكواخ على ابعاد منتظمة داخل سور التجمع العائلي .

ولقد كان الزولو فى مرحلة ما قبل التغير الذى ارتبط بظهور الدولة القبلية يعيشون فى وحدات قرابية ذات حدود اقليمية تخضع للسلطة القرابية التقليدية لرؤساء التجمعات (البدنات) . ولكن ما لبثت تلك البدنات ان تحولت الى عشائر اغترابية (اكسوجامية ـ بالزواج من خارج البدنات التي تضم تجمعا عائليا) . وفقدت البدنة وظيفتها الطبيعية حيث ادت عوامل الزيادة الطبيعية وتشتت الوحدات القرابية فى منطقة اقليمية متعددة ، وبالتالي تنوع المكونات القرابية فى الوحدات الاقليمية التي ينقسم اليها وطن الزولو ، الى خلخلة السلطة القرابية التقليدية ، وجعل الطريق ممهدا امام نوع جديد من السلطة



من نساء الزولو (عام ١٨٧٩)



ابناء الزولو يقيمون بيتا في عام ١٨٩٩

الرسمية بلغت مرحلة الاستقرار . تلك السلطة التي تحققت على يد الملـــك شـــاكا (١٩) الامبراطور الأسود .

وبعد اغتيال شاكا في ١٨٢٨ م بدأ سقوط دولة الزولو . فبعد خمسين عاما من اغتياله غـزا الاوروبيـــون أرض الزولـــو . ففي ١٨٧٩/١/٢٢ – غـزا أرض الزولو اللـورد البريطاني « هيلمسفورد » Chelmsford ولكن محاربي الزولو اكتسحوه ومن معه من قوة عسكرية بلغ عددها ١٨٠٠ جندي . وظلت حملات الغزو تتتابع إلى أن استولى البريطانيون على أرض الزولو وعلى ما يجاورها أيضا من قبائل ، وفي عام ١٩٠٧ خضعت جنوب افريقيا للحكم الاستعماري البريطاني .

ويعتقد الزولو انهم يعيشون النبوءة التي تنبأ بها شاكا قبل موته « بأنه سمع النداء احتضاره وهو على فراش الموت وطء أقدام الرجل الابيض وهي تسحق شعب الزولو » . ويصارع الزولو للآن منذ (١٩٠٧) من أجل رفع أقدام الرجل الابيض عن أيديهم . كما يفتخرون دائما بأنهم الشـــعب الذي هـــزم جيوش الرجل الأبيض اكثر من مرة . كما أنهم يثقون مع غيرهم من شـــعوب افريقيـــا بأنهم ســـوف يتخلصون من الرجـــل الابيض فهم يملكون القوة الخارقـــة ، قـــوة العدد الـــذي لا يحصى .

ويؤمنون بأن ما يفعلوه في أرضهم هو أمر يخصهم وحدهم فقط ولا يخص غيرهم ...

ويقدم لنا المؤلف خلال حديثه الموجز (ص ٥٩ – ٧٥) عـــن الزولـــو بعض الحكايـــات والخرافات التي تصور نظرتهم الى الكون ، فهم بصفة عامة يؤمنون بوجود كائن أعلى ، كما انهم يعتقدون في القوى الغيبية المسيطرة على مظاهر الطبيعة .

« والعرافـــون والســـحرة هـــم الذين يستطيعون معرفـــة أسرارها . فهم بامكانهم مخاطبة الشمس وتسيير الســـحاب ، وتهدئة الروح الغاضبة المســـببة للعواصـــف والرعد والبرق . والسحرة ، منهم المعالجون الذين يعرفون سر المـــوت والمرض ، ومنهم صـــناع المطـــر ، وكل منهـــم له نفـــوذ خاص داخـــل مجتمعـــه ، والســـحرة صـــناع المطـــر Rain-Makers هم رعاة الســـحب ، فالسحاب في تصور الزولو هو قطيع يســـير في الســـماء . والســـحرة Inianges لهم القدرة على تسييره وإسقاط المطر أو إيقافه . وهم يتصلون بالارواح بواسطة الصفير (٢٠) .

• • •

« الجيفارو » ، مقلصو الرؤوس ، سكان جبال الانديز الشرقية "The Head-Shrinking Jivaros of the Eastern Andes".

يحدثنا المؤلف في الفصل الخامس من كتابه عن قبائل الجيفارو ســـاكني الجانب الشرقي من جبال الانديـــز هؤلاء الذين يشـــتهرون بقدرتهـــم على تقليص رؤوس ضحاياهـــم الى ثلث حجمهـــا لتصـــبح في حجم البرتقالة .
ويعالجونها بأسلوب خاص يحفظها من العفن ... ويفتخر القناص منهـــم بعدد الرؤوس التي ينظمها في عقد يتباهى به ، ويشتهر « الجيفارو » بأنهم محاربون متوحشـــــــون وشراوتهم في القتال يضرب بها الأمثال .

---

(١٩) انظر ، دكتور محمد عبده محجوب ، مقدمة لدراسة المجتمعات البـــدوية (منهج وتطبيـــق) ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ص ١٥٢ .

(٢٠) راجع دراستنا ، من أساطير الخلق ، (سبق الاشارة اليها) .

ويقيم الجيفاريون Jivaros عند منحدرات جبال الانديز في أمريكا الجنوبية قرب منابع نهر الأمازون . ويحتلون مساحة من الأرض تبلغ حوالي (٢٥٫٠٠٠ ميل مربع) في بيرو واكوادور والبرازيل . وكان تعدادهم يبلغ حوالي « ٣٠٫٠٠٠ » نسمة في القرن السادس عشر ، وقد تناقص عددهم حتى اصبح في عام ١٩٧٢ عشرة آلاف نسمة .

ويعيش الجيفاريون احرارا بلا اي حاكم . وكل جماعة لها قائدها الذي يقودهم في الحرب ضد جيرانهم وحياتهم كلها حروب ودماء وثأر . فالصبية يشبون لكي يأخذوا بثأر اسلافهم .

والعائلة هي الوحدة الاساسية والبسيطة في تنظيمهم الاجتماعي ، والعائلة تتكون من ثلاثين الى اربعين شخصا تربطهم اواصر القرابة . وتعيش العائلات في تجمعات متقاربة ، ولكن تعيش كل عائلة مستقلة بذاتها . ولا تتضمن لغة الجيفارو اي لفظة تدل على معنى الزعيم او الرئيس . . والقائد يكون فقط اثناء الحرب ، فهو الذي يقودهم في الحرب . ولا قائد بعد ذلك . فالقوي لا بد ان يكون اقوى . اما الضعيف فيصبح بلا حماية .

والجيفاريون مشهورون بقسوتهم وضراوتهم ويتنقلون من جبل الى جبل ،ومن غابة الى غابة ، ومن نهر الى نهر ، ليقتنصوا حياة الآخرين . ويعودون الى تجمعاتهم حاملين رؤوس اعدائهم ليقيموا احتفالا راقصا .

ومنذ ان يولد الطفل يعد لكي يكون مقاتلا . ويدرب الآباء ابناءهم منذ سن السابعة على اساليب القتل والقتال . ويزرعون في عقولهم منذ سن مبكرة عدم الخوف من قتل اعدائهم . وحينما يكبر الصبي بعض الشيء يشارك في المعارك كما يتعلم الشبان كيف يجزون رؤوس ضحاياهم .

وحينما يستعد المحاربون للقتال يلونون اجسامهم ووجوههم بالألوان . في اشكال زخرفية هندسية لكي يثيروا الخوف في قلوب اعدائهم . وكذلك لكي يتخفوا في الوان الغابة المتعددة . كما يقومون ايضا بغسل وتصفيف شعورهم وتزيين انفسهم باجمل ما يملكون حتى اذا قتلوا كانوا في حالة مشرفة لا تدعو للخجل امام اعدائهم . وتبدأ احتفالات رقصات الحرب منذ منتصف الليلة التي سيذهبون بعدها الى الحرب . ويظلون في رقصاتهم وغنائهم الى مطلع الفجر . ويرددون في اغانيهم « غدا سنذهب للحرب غدا سوف نقتل . . . » .

غدا سوف نعمل تسنتاس Tsantas
اي غدا سوف نجلب الرؤوس لنقلصها . . . .

فالجيفاريون بعد أن يصيدوا ضحاياهم يجزون رؤوسهم ويحملونها معهم ثم يقومون في مكان تجمعهم بعمل عملية التقليص لحجم الرأس البشرية حتى تصبح في حجم البرتقالة ، اي حوالي ثلث الحجم الطبيعي . وبعد ان تنتهي رقصات الحرب يذهب الرجال فرادى ، مع مطلع الفجر . وبعد ان يذهب الرجال تبدأ النساء في غناء اغاني النصر . وقد يستمر الغناء الى ان يعود الرجال حاملين رؤوس ضحاياهم من الاعداء الذين اقتنصوا ارواحهم ثأرا للأسلاف الذين قتلهم هؤلاء الاعداء .

ويشرح الكاتب كيف يعد الجيفاريون رؤوس اعدائهم وضحاياهم بسلخ جلد الرأس واعداد عظام الجمجمة . وهذه العملية تستغرق يوما كاملا . اذ يمضي نصف اليوم – ١٢ ساعة – في اعداد الرأس للتقلص . ثم ثماني ساعات في سلخ الجلد ، ثم ساعتان في ضغط الجلد وحشوه ، ليكون حجم الرأس في ثلث الحجم الطبيعي . وهي عملية تتسم بالقسوة ، وتثير الاشمئزاز حينما يتابع الانسان قراءة

وصفها . وبعد الانتهاء من هذه العملية Tsantas يقام احتفال آخر بفرحة الانتصار .

هذه العادة ، تقليص راس عدوهم ، يعتقدون انها تزيد من قوة من يملك اكبر عدد من الرؤوس المحنطة . كما انها ترضى ارواح الاسلاف الذين اخذ بثأرهم .

ويعتمد الجيفاريون على الصيد والزراعة ، فالرجال هم الذين يقومون بالصيد ، اما الزراعة فهي من عمل النساء .. ويقوم الرجل باختيار زوجته من بين النساء غير المتزوجات . ويقدم لابيها مقابلا لها مما يملك .. والابنة لا تملك الرفض .. كما أن تعدد الزوجات شائع بينهم . وعادة يكون للرجل ثلاث زوجات الاولى في سنة تقريبا ، والصغرى احيانا تكون طفلة لم تصل بعد الى سن البلوغ وعادة لا يقيم الرجل اى علاقة جنسية مع زوجته الصغرى بل ينتظر الى ان تبلغ سن البلوغ .

وحينما يريد الرجل ان يتزوج احدى النساء التي حركت عواطفه فانه يخضب جسمه بالالوان ويصفف شعره ويمشطه ويحرص على ان يكون مظهره حسنا لم يذهب الى بيت اهلها . وعادة يخلق عذرا لسبب زيارته . وحينما يدخل المنزل فانه طبقا للعادات تقوم النساء الموجودات في البيت بتقديم الشراب له . كل امراة تقدم له شيئا وحينما تحضر المراة التي يريدها فانه عادة يتصرف بخشونة وبجدية اكثر من اللازم . وبعد ان يشرب ما تقدمه له يرد اليها الاناء بنفس الصلف والخشونة التي يتصرف بهما .



رقصة شكر للارواح التي ساعدت على انقاذ حبي من ابناء الجيفارو لدغته افعى

وبعد الشراب تقوم النساء ايضا بتقديم الطعام من الموز والبطاطا وحينما تقدم له الطعام من يريدها ، فانه يفحص الطعام الذى تقدمه ، ثم ياخذ قطعة منه ويلقي بها على الارض . ويتم ذلك كله فى الزيارة الاولى ثم بعد ثلاثة ايام يكرر الزيارة ، ولكن فى هذه المرة يذهب الى النهر ليستعين بوحش الماء الاسطورى « تسونجي » Tsungi لكى يساعده فيغني اغنيات خاصة بهذه المناسبة . وفى هذه المناسبة يعد مسحوقا من بعض النباتات له تاثير السحر على من يريدها فتحبه وتوافق على الزواج به . كما يحمل معه فى هذه الزيارة بعض الهدايا .. فاذا كانت الفتاة التي ارادها موافقة عليه . فانها فى هذه المرة تظهر له بعض الاهتمام به فى اثناء تقديم الشراب او الطعام بل قد تساله لماذا لم يحضر من قبل ؟ من هذا الاهتمام الذى تبديه الفتاة بحضوره ، يعرف انها موافقة على الزواج به . ويبدا بعد ذلك فى الاتفاق مع ابيها . والام عادة لا يكون لها شان ظاهر فى موضوع الزواج من الناحية النظرية . ولكن فى الواقع ؛ هى التي تتخذ القرار .

واهم ما يثير اهتمام المراة فى الرجل هو قدرته على الحرب والصيد ومقدار ما حصل عليه من الرؤوس المقلصة Tsantas

وكما ينهي الكاتب كل فصل من فصول كتابه بالتساؤل عن مستقبل هذه الشعوب بعد غزو الرجل الأبيض لهم ودخول الصناعة والبحث عن البترول واكتشافات المناجم . فانه ينهي هذا الفصل عن « الجيفارو » دون ان يبدى روح التعاطف التي نلمسها احيانا منه عند الحديث عن هذه الشعوب الأصيلة فى مكوناتها التاريخية وعزلتها الانسانية عن الحضارة . ولا شك ان قوة الجيفاريين فى معاملة اعدائهم ، وعاداتهم فى سلخ جلد الراس وتقليص حجم الراس ليصبح فى حجم البرتقالة، وحمله كعقد يزين صدورهم ويعبر عن قوتهم، تجعل الانسان فعلا يدير وجهه ناحية اخرى.

ويختم فورنو حديثه فى هذا الفصل عن الجيفاريين بعبارة قاسية ايضا بان البيئة التي عاشها الجيفاريون آلاف السنين سوف تدمر ... فالاسلحة النارية الان اقوى من شراسة المقاتلين .

وينتقل بنا فورنو الى جماعة بشرية أخرى هم اقزام افريقيا الاستوائية
The Little People of Equatorial Africa.
هؤلاء الناس « الصغار » الذين عاشوا آلاف السنين فى افريقيا . كما وجد نظير لهم ايضا فى نيوغينيا New Guinea
وفى الفلبين وسيلون وجزر الاندامان فى المحيط الهندى . وهم سلالة قديمة متميزة فى افريقيا مثلهم مثل البوشمان اقدم سلالة من البشر عرفتها افريقيا . ولا يزيد البوشمان حاليا عن ٧٥٠٠ نسمة هؤلاء الذين سكنوا صحراء كلاهارى فى جنوب افريقيا ، ثم لجأ معظمهم الى السهول المستنقعية المليئة بالبحيرات المائية فى الجنوب الغربي من افريقيا ومن انجولا .

وقد صدر العديد من الدراسات التي تناولت حياة البوشمان باعتبار انهم أقدم الشعوب الافريقية ، وخلافا لما نعرفه عن البوشمان فان الاقزام فى الغابة الاستوائية يعيشون على اتصال محدود مع جيرانهم السود ، الذين يقدمون لهم اللحوم ويأخذون مقابلها الموز وزيت الاراشيد arachides كما نجد كل جماعة من الاقزام يحميها زعيم اسود ، وينتقل عبء الحماية من بعده الى ولده .

وقد عاش هؤلاء الاقزام African Pygmies فى افريقيا منذ آلاف السنين ، وقد جلب قدماء المصريين بعضا منهم الى مصر منذ اكثر من ٤٠٠٠ سنة كما ان كلا من هوميروس وهيرودوت ذكرهم فى كتاباته التاريخية وكلها دلائل تاريخية على وجودهم منذ ازمان سحيقة وطول القزم يبلغ حوالي ١٣٥ سم . اى حوالي طول الطفل الذى يبلغ من العمر تسع او عشر سنوات .

وقد يرجع سبب توقف نمو الاقزام الى خلل فسيولوجي في الغدد ، كما ان الوانهم ليست سوداء فلونهم في الاغلب بني قاتم . وجمجمة الراس مستديرة وقصيرة ، وحجم الراس هو حجم عادي ، ولكن ارجلهم قصيرة في حين ان اذرعهم طويلة نسبيا .

ويبلغ تعداد الاقزام حوالي ٢٥ الف نسمة وهم يختلفون فسيولوجيا من الزنوج . كما ان دماءهم تنتمي الى المجموعة (ا ، ب) (A),(B) في حين ان دماء الزنوج تنتمي الى المجموعة (O) والاقزام مغرمون بالصيد بالقوس . والقوس على شكل مقطع دائرى ، ويصنع من شجر نخل الهند ـ Rotu ثم يثبت في طرفيه حلقتان من الخشب . وكذلك يصنع السهم من الخشب الرفيع القاسي . الذي يعرضونه مدة من الوقت فوق النار وهذه السهام تحمل في رؤوسها نوعا من السم المستخلص من بعض النباتات . اما طقوس الصيد فكانت تستدعي مشاركة النساء حيث يرقصن طوال الليل الذي يسبق الخروج لصيد أحد الفيلة .

وتصف لنا دنيس بولم (٢١) طريقة صيد الفيلة ، وهي نفس الطريقة التي وصفها فورنو في كتابه ص (١٠١) من حيث انهم يهجمون على الفيل بالحراب ويركزون هجومهم على قوائمه الخلفية وآخرون يهجمون على قوائمه الامامية .

فالاقزام يحتقرون عمل الفخاخ بل يهجمون على الفيل بتعويق قدرته على السير . وما ان يسقط الفيل على الارض حتى يهجمون عليه ويقطعون خرطومه محدثين بذلك نزيفا مميتا . وفي بعض الاحيان يخاف الصيادون الهجوم على أرجل الفيل خوفا من ان تطاهم قوائمه الكبيرة ، ولذلك فانهم يقتربون من الفيل ويطلقون حرابهم المسننة على بطن الفيل .

واحيانا تكون هذه الحراب مسممة . فيسقط الفيل من تلقاء نفسه .

كما يستخدمون ايضا الشباك لصيد بعض الحيوانات . والشبكة يبلغ طولها حوالي عشرة امتار تقريبا وارتفاعها حوالي المتر . وتوضع هذه الشبكة حول بعض الشجيرات على شكل نصف دائرة . وبعد تركيزها يبداون باطلاق الصيحات وتحريك اغصان الشجر ليدفعوا الطريدة نحو الشبكة . والوعول التي تسقط في هذه الشبكة اذا كانت صغيرة فانهم يقبضون عليها اما اذا كانت كبيرة فانها تقتل في الحال .

وحينما يصيدون فيلا يقيمون احتفالا كبيرا ، ويزينون عنق الفيل بالزهور ويغنون اغنية جماعية تقول كلماتها ما معناه في مخاطبة الفيل الذي صادوه :

آه . . . ايها الفيل الأب .

ان حرابنا قد شردت عن سبيلها .

آه . . . ايها الفيل الأب .

لم تقصد ان تقتلك .

لم تقصد ان تؤذيك . . .

آه . . . ايها الفيل الاب .

لم يكن المحارب هو الذى اخذ حياتك . .

بل ان ساعتك هي التي اقتربت . . .

لا تأتي ثانية لتهدم اكواخنا .

آه . . . ايها الفيل الاب .

ثم يضيفون زهورا جديدة حول عنق الفيل وهم يقولون ايضا في غنائهم :

لا تغضب منا

من الآن ستكون حياتك افضل

---

(٢١) دنيس بولم ، الحضارات الافريقية .

انك تعيش فى ارض الارواح

آباؤنا سوف يذهبون معك

ليجددوا عظـامك

انك تعيش فى ارض الارواح

هنا سوف تستريح الى الابد

ومن الآن تبقى فى سـلام

هنـا ابنـاؤك

تامل ان لا يحل غضبك عليهم .

ثم بعد الغناء والرقص يبداون فى اعـداد طعامهم من لحم الفيل ، الذى يكفى عدة عائلات ويكون مناسبة لاقامة احتفال يشـارك فيـه الجميع .

وتقام مثل هذه الاحتفالات بشكل اصـغر لغير ذلك من الحيوانات . ومن طعامهم ايضا النمل . اذ يجمعون النمل ويأكولونه مسلوقا او مشويا كما يأكلون ايضا عسل النحل .

ومن عادة الاقزام فى افريقيا انهم بعد قتل الطريدة والانتهاء منها ينتقلون الى مكان آخر ودون ان يتخطوا حدود مناطقهم الواسعة ، والتى يعرف كل فرد حـدودها التي تعين بواسطة جدول او خندق كبير . **والنظـام الاجتماعى عندهم يعتمد على نظام الأسرة .** فالاسرة هى النظام الاجتماعي الاسـاسى . والزواج يقـوم على اسـاس نظـام المبـادلة reciprocal system (راس براس) فالخطيب مثلا يعطي اخته او احدى قريباته الى جماعة خطيبته . واذا كانت احدى النساء التي وقع عليها التبادل عقيما ، فلزوجها الحق بطلب واحدة اخرى . وهذا يفسر بأن تعـدد الزوجات لم يكن منتشرا كثيرا . كما يوجـد نظام الزواج من الخارج .. فقد يحدث ان يأخذ احد السود من غير الاقزام امراة مـن الاقزام ، نظير تقديم تعويض عنها الى عائلتها . واخذ هذا النوع من شراء الزوجات فى الانتشار

وظهر مزيج مـن الاقـزام والزنوج يسـمى Pygmoids والزواج من الخارج الزامي فى العائلة الواحدة وليس فى العشيرة كلها كمـا لا يوجد ترابط بين العشائر وكذلك لا توجد سـلطة قبلية . اما التقاليد التي ترتبط بالسحر فانه لا يمكن تمييزها عن تلك التقاليد الموجودة عند جيرانهم من الزنوج . كاشعال النار لطرد العاصفة ورمى اوراق الاشجار فيها لتبعث دخانا كثيفا . وكذلك تثبيت قطعة الخشب ، التي شحذ بها الوعل قرنيه ، فى القوس للتفاؤل بصيد وافر . او وضع بعض الاغصان الصغيرة التي لمستها الصاعقة فوق الكوخ لكى تبعـد الصاعقة عنه .

والاقزام يظهرون تقديرا واحتراما للمـوتى سواء بتقديم الطعام للارواح ، او من خـلال الطقوس التى يطلبون فيها العون من اجدادهم قبل بدء عملية الصيد .

ويشير فورنو بعد ذلك فى نهاية حديثـه الى ان الاقزام الاصلاء سوف ينتهون خلال سـنوات قليلة قادمـة ويحل محلهم المزيج الجديد من الاقزام المخلطين Pygmoids تلك السلالة التي نشأت من زواج السـود بالاقزام . ثم يختم حديثه بتقديم نماذج من الحالات التى واجهها الانسـان القزم مـع الانسـان الابيض ، وبعثات التبشير ومع جيرانه من السود زنوج افريقيا . ومدى الاستهانة التي لقيها الانسـان القزم من اخيه الانسـان لا لشيء سوى لفروق فى شكل الجسم مع أن حجم الراس واحد .

والواقـع انه على الرغم مما يتـسم به حديث فورنو عن الشعوب المتخلفة حضاريا فى افريقيا او استراليا ونظرته الرومانسية احيانا الى هذه الحياة البدائية الا اننا نلاحظ فى نفس الوقت ان حديثه رغم ما يتضمنه من معلومات ، ينقصه الخبـرة العملية والدراسـة المتعمقة لحياة هذه الشعوب .. كما ان الكاتب لا يقدم لنا قائمة بالمراجع العلمية التى اعتمد عليها ،

حتى يتسنى للقارىء أن يرجع اليها للاستزادة من بعض المعلومات ، كما لا يتضمن الكتاب تعريفا بكاتبه حتى نستطيع ان نتعرف على تخصصاته العلمية ومجالات اهتمامه الفكرية .

واذا قارنا هذا الكتاب بغيره من الكتب التي وضعت عن شعوب افريقيا السوداء او عن غيرهم من الشعوب التي تحيا حياة بدائية . لاحظنا ان هذا الكتاب يكاد ان يكون [illegible] **مقالات علمية عن عشر جماعات انسانية وليس دراسات بالمعنى الاكاديمي . وقد تبدو اهمية هذا الكتاب ايضا من نفس الزاوية التي يمكن ان ينتقد منها فهو يقدم للقارىء غير المتخصص وباسلوب سهل معلومات هامة عن حياة وثقافة هذه الشعوب باعتبار ان ما يقدمه من مادة ادبية عن حياتهم تصور لنا ببساطة ووضوح ايضا اهم معالم ثقافتهم وابرز اساليب حياتهم .. وتصوراتهم لوجودهم والوجود المحيط بهم داخل بيئتهم المحلية .**

ولكن يجد الانسان نفسه ازاء ما يقدمه من معلومات عن هذه الشعوب يتساءل ، لماذا يتسم حديث فورنو عن شعوب الشمال بنغمة تختلف عن نغمة حديثه ، حينما يتناول حياة اهل الجنوب السود او الملونين .. ؟

هل يرجع ذلك الى الاختلاف الواضح بين ثقافات هذه الشعوب الشمالية عن غيرها ؟ ام لان فورنو نفسه رغم ما يؤكده في حديثه من تعاطف مع هذه الشعوب لا يستطيع ان يتخلص من رواسب الاستعمار الثقافي والبشرى الذى مارسه الانسان الابيض مع هذه الشعوب .. منذ بدايات النصف الثاني من القرن الثامن عشر حينما شارك Tobias Furneaux توبياس فورنو كلا من كابتن كوك Cook وصمويل وليس Samuel Wallis رحلتهم الثانية ومعهم ايضا سير جوزيف بانكس Sir Joseph Banks الذى سبق الاشارة اليه عند الحديث عن سكان جزيرة كاراقار . فقد جلب فورنو Tobias Furneaux معه الى انجلترا احد مواطني جزر تاهيتي . وقد عاش هذا التاهيتي في انجلترا سنتين الى ان عاد الى موطنه مع كوك في رحلته الثالثة والاخيرة . كما يثير الكتاب تساؤلات اخرى غير علمية وان كانت انسانية .. عن ما الذى حمله الانسان الأوروبى المتحضر الى هذه الشعوب غير الامراض وتشغيلهم في المناجم وحمل الاثقال ؟ طوال قرن ونصف على الاقل غير استغلال هذه الشعوب على ارضهم او استرقاق البعض منهم خارج ارضهم ... وهل اعطى التبشير المسيحي لهم منزلة فكرية جديدة ام ما زالوا ينظر اليهم كجنس حفرى Fossil Race والار حية ؟

اسئلة كثيرة يثيرها الحديث عن هذه الشعوب التي عاشت في عزلة عن العالم ...

وبعد ان يقدم فورنو في الفصل السادس من كتابه في الصفحات « ٩٦ ـ ١١٠ » جوانب من حياة الاقزام في افريقيا الاستوائية قدم في الفصل السابع (ص ١١١ ـ ١٣١) قبائل اللاب الاسكندنافية الرحل The Nomad Lapps of Scandinavia هؤلاء الذين وصفهم **جيمس طومبسون** James Thompson في قصيدته الفصول "The Seasons" بانهم الجنس السعيد حقا لان سعادتهم مضاعفة ثلاث مرات Thrice Happy Race فقرهم وعزلتهم حفظهما من شرور العالم . وقناعتهم بمعطيات الطبيعة البسيطة امنتهم من الصراع والجشع . واللاب الآن مثلهم مثل غيرهم من الشعوب التي كانت يوما ما بدائية .

فهؤلاء الذين عاشوا لا يطلبون من الحياة اكثر من مجرد البقاء ، اصبحوا الآن يطلبون من الحياة اكثر مما عاشوه منذ « ٥٠٠٠ سنة تقريبا » .

ويبلغ عدد اللاب حاليا حوالي « ٣٢٫٥٠٠ » نسمة ، يعيش عشرون الفا منهم في النرويج ، ٨٫٥٠٠ نسمة في السويد ، ٢٫٥٠٠ نسمة في فنلندا ، ١٫٨٠٠ نسمة في روسيا . وتعامل الدول الاربع شعب اللاب على اساس انه شعب واحد وكل دولة تحاول ان تجذبهم الى منطقتها وتخضعهم لنظام الحياة الاجتماعية والاقتصادية فيها .

ومع ذلك فان كل دولة ايضا تعاملهم على اساس أن لهم ثقافتهم الخاصة وحقوقهم وواجباتهم التي ترتبط بواقع حياتهم وطبيعة نظمهم الثقافية والاجتماعية . لذلك فاللاب أكثر الشعوب البدائية حظا من حيث معاملة الآخرين لهم . ولحسن الحظ ان الاهتمام بحياتهم ودراسة عاداتهم بدا منذ قرون عديدة .

هؤلاء الناس الذين لم يطلبوا في حياتهم شيئا اكثر من معطيات الطبيعة البسيطة ، عاشوا حقبا طويلةمن الزمن قانعين بما لديهم ، سعداء بما يحوطهم . وقد تعددت الآراء حول اصولهم **العرقية** مثلما تعددت حول اصل او اصول شعب الاسكيمو . فقديما افترض انهم من الجنس المغولي ، ثم عزلوا عن المنغوليين في هجرات قديمة . ولكن هذا الرأى يجافيه لون عيونهم الزرقاء كما أن شكل عيونهم يختلف عن شكل عيون المنغوليين . كما رجح رأى آخر انهم قدموا الى المنطقة المتجمدة الشمالية من جبال اورال كجماعات مهاجرة الى الشمال ، مع حركة انحسار الثلج وقبل ان تعرف اوروبا الزراعة . كما انه على الرغم من تشابه لغتهم مع مجموعة اللغات الفينو ــ او جريه Finno - Ugric الا انهم فسيولوجيا لا يشبهون الفنلديين . ويفترض رأى آخر انهم بقايا عنصر ابيض مفقود .

ويتميز اللاب بأنهم قصار القامة مثل الاسكيمو . يبلغ طول الواحد منهم حوالي ١٥٠ سم ، وسيقانهم قصيرة . ورؤوسهم مستديرة . ووجوههم عريضة ، وانوفهم دقيقة . وشعرهم بنى اللون او اسود . كما يتمتعون بصحة جيدة وقوة ممتازة . ويستطيع الرجل منهم التزلج على الجليد بسرعة ٦ ــ اميال في الساعة لمدة يومين ليلا ونهارا دون توقف للراحة . كما انهم يتميزون بقدرة عقلية ممتازة وبعيدين عن اى امراض عقلية . وصحتهم جيدة ويعمرون مدة اطول من غيرهم من الشعوب البدائية . وقد يكون سبب ذلك الحياة الهادئة التي يعيشونها .

وقد اكتشف الرحالون الذين زاروهم انهم شعب مسالم مهذب اكثر من الشعوب الاسكندنافية التي تجاورهم .

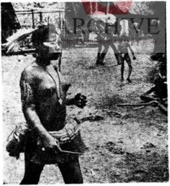
ويقدم المؤلف بعد ذلك وصفا لحياة اللاب كما وصفهم بعض الرحالين الرومانيين ،وبعض المؤرخين في العصور الوسطى .

فقد وضع القس أولوس مانجوس Olaus Mangus عام ١٥٥٥ كتابا بعنوان « تاريخ شعوب الشمال »
History of the People of the North (1555)
تضمن خريطة رسمها سنة ١٥٣٩ تبين اماكن انتشارهم . وطرق تزلجهم على الجليد وكيف انهم يتزلجون بسرعة كبيرة ويحاورون في تزلجهم سواء على رجل واحدة او الاستعانة بعصا تساعدهم على الحركة وتغيير اتجاهاتهم بسرعة . كما وصفهم مانجوس بأنهم رعاة غزال الرنة . وبعد كتاب مانجوس تم عدد من الدراسات الاثنوجرافية . فقد شجع كتابه عددا من الباحثين الاثنوجرافيين لعمل دراسات عن هؤلاء الناس الطيبين السعداء .

وفي نفس القرن السادس عشر زار ثلاثة من المكتشفين البريطانيين منطقة اللاب . وقد جمع احدهم وهو ستيفان بورو (١٥٥٧) Stephan Borough مجموعة من كلمات لغة اللاب .



أسرة من اللاب ومعهم كلبهم يتناولون طعامهم المطبوخ على النار داخل خيامهم



فتاة من نيوغينيا بأدوات زينتها تذهب للمشاركة في حلقات الرقص

كما لاحظ زميله ريتشارد جونسون Richard Johnson ان اللاب يعيشون فى خيام مصنوعة من جلود الغزلان ويأكلون اللحم نيئا كما يشربون الماء . اما زميلهم الثالث انتونى جينكنسون Antony Jenkinson » فقد كتب عنهم قائلا : ان ارض اللاب هى ارض مرتفعة مغطاه بالجليد طوال العام وهم مهذبون الى حد ما . يعيشون فى الصيف قرب البحر ويعتمدون على صيد الأسماك ويصنعون من السمك خبزهم . وفى الشتاء يرحلون الى الغابات حيث يصيدون الوحوش من غزلان ودببه وذئاب وغير ذلك من الحيوانات الضارية مما يستخدمون لحومها فى الغذاء وجلودها فى الكساء ويغطون اجسامهم فلا يظهر منها غير العيون .

كما انه لا مساكن لهم غير خيامهم التى ينتقلون بها من مكان الى مكان تبعا للموسم كل عام .

وتشارك النساء الرجال فى العمل والصيد . كما وصف رحالة آخر هو جيلز فليتشر Giles Fletcher اللاب فى سنة ١٥٨٨ بانهم صيادون ممتازون .

ويقدم فورنو عددا من الدراسات والكتب التى كتبت عن **حياة اللاب** ويشير الى الدراسة الانثولوجية التى اعدتها الباحثة الانثولوجية الدانمركية « ايميلى ديمانت Emilie Demant » سنة ١٩٢٠ . حيث عاشت مع اسرة من اللاب عاما كاملا . وقد تعلمت ايميلى خلال هذه المدة كيف تحبهم ويحبونها . وفى عام ١٩٢٨ نشرت كتابها « مع اللاب فى اعالى الجبال With Lapps in High Mountains وفى سنة ١٩٣٢ تأسست جمعية المحافظة على ثقافة اللاب ، وفى سنة ١٩٤٥ تكونت جمعية المحافظة على حيوان الرنه .

وحياة اللاب القدامى كانت تنقسم الى ثلاث مجموعات احداها تعتمد على صيد الاسماك والحيتان ، والثانية تعتمد على حياة الصيد فى الغابات ، **والثالثة تعتمد على حياة الرعى فى الجبال .**

ويصنع اللاب **كل ما** يحتاجون اليه من ملابس وخيام وادوات ، كما تزين النساء ملابسهن بألوان زاهية . وتعتمد حياتهم الاجتماعية على صلات القرابة ، فكل مجموعة **من العائلات** تعيش مع بعضها مكونة وحدة المجتمع والكل يشارك فى المسؤوليات والواجبات وكل جماعة يحكمها مجلس من ابناء الجماعة . كما ان الكلب وغزال الرنة هما الحيوانان اللذان يعتمدان عليهما . فالكلاب للحراسة والرنة لجر الزحافات على الجليد . تلك الزحافات التى تحمل ثيابهم وادوات الصيد والخيام . كما **تحمل الاطفال** الذين دون سن الخامسة ويعتقد اللاب فى وجود ارواح خيرة واخرى شريرة . كما يعرفون السحر ويشتهرون به .

وقد تضمن هذا الفصل عددا من المراجع والكتب التى اشار اليها المؤلف خلال حديثه عن اللاب . ثم ينتقل بعد ذلك الى **مجموعة اخرى من البشر** ما زالت تعيش فى العصر الحجرى من تاريخ الانسان . هؤلاء الذين عاشوا فى عزلة عن العالم بأسره آلاف السنين فى وادى باهيم فى جزيرة نيوغينيا ، وقد اكتشف وجودهم مصادفة قرب نهاية الحرب العالمية الثانية ، حينما سقطت طائرة نقل امريكية **من نوع د س ٣ تحمل** مجموعة من الرجال والنساء من افراد الجيش الامريكى كانوا يقومون برحلة جوية للنزهة **واصطدمت** الطائرة بالجبال فى نيوغينيا Dutch New guinea فى منطقة لم تكن مسجلة على الخرائط من قبل .

وقد بقى حيا من ركاب هذه الطائرة ثلاثة اشخاص فقط . وقد اكتشف وجود هؤلاء الاشخاص الثلاثة مجموعة من مواطنى هذه

المنطقة . وقد عامل هؤلاء المواطنون ، الذين يحملون قؤوسا مدببة مصنوعة من الحجر ، ركاب الطائرة الاحياء برقة ولطف وقدموا لهم الطعام والمأوى . وكما قالت واحدة من هؤلاء الثلاثة وهى العريف « مارجريت هاستنجس Margaret Hastings » انهم من احسن وارق الاصدقاء الذين عرفتهم » وقد ظل هؤلاء الثلاثة مع المواطنين الاصليين لمدة ستة اسابيع الى ان استدلت على وجودهم احدى الطائرات عبر وادى باهييم Valley of Bahiem

ومنذ ذلك الوقت اخذ الانسان الابيض ينكب على « ناس العصر الحجرى فى نيوغينيا » The Stone Age Man o New Guinea

ونفس الشيء سبق أن حدث فى عام ١٩٣٣ حينما اكتشفت مجموعة اخرى فى الطرف الجنوبي من نيوغينيا . فقد ذهب ثلاثة اخوة يسمون « ليهي » Leahy للبحث عن الذهب وبدلا من العثور على الذهب عثروا على مجموعة بشرية اخرى تنتمي الى العصر الحجرى يعيشون فى وادى واجرى Wahgri وهكذا تم اكتشاف هذين العالمين المفقودين Lost Worlds فى منتصف القرن العشرين ، كما عثر احد الصيادين فى عام ١٩٦٦ على كهف عميق فى احدى الغابات تعيش فيه قبيلة تتكون من عشرين شخصا يعيشون فى عزلة تامة عن العالم منذ الفي عام تقريبا .

ثم يروى فورنو فى هذا الفصل الثامن من كتابه (ص ١٣٢ : ١٤٥) وصفا لحياة سكان هذه المناطق وطبيعة الحياة البدائية التى يعيشونها وشكل العلاقات الاجتماعية ... ثم كيف انتشرت جماعات التبشير المسيحى بين هؤلاء الناس . وامكن (ترويض) حياتهم وفقا لاحتياجات الانسان الابيض وتشغيلهم فى اعمال يدوية بسيطة فى الحمل ونقل الامتعة والعمل فى المناجم . ويختتم حديثه عن هذه المجموعات البشرية بالتساؤل عما اذا كان هؤلاء البشر سيعيشون « سعداء » كما كانوا من قبل فى حياتهم البسيطة البدائية بعد ان اخذت حياة المدنية الحديثة تزحف عليهم . **ولا شك ان الدراسة التي قدمها ايرنجتون عن سكان جزيرة كارفار** ـ تقدم لنا معلومات اوفر وادق من حديث فورنو عن سكان هذه المناطق التى تقع شمال استراليا . كما ان حديثه فى هذا الفصل الموجز لا يقدم لنا معلومات وافية من حياة هذه المجموعات البشرية التي تعيش فى نيوغينيا ويرجع تاريخها الى آلاف السنين وهم يعيشون فى عزلة تامة عن العالم .

يعيشون فى نمط الحياة الذى سجله الانسان القديم منذ « ٢٠,٠٠٠ سنة » على جدران الكهوف .

فسكان هذه المناطق فى داخل وعمق نيوغينيا يشبهون كثيرا سكان استراليا Australian Aborigines فبعض القبائل تحمل ملامح من العنصر الزنجي وبعض آخر يماثل المنغوليين . ويعيش حوالي « ١٦٠,٠٠٠ » نسمة منتشرين فى وادى واجرى Wahgri فى مجموعات قبلية .

وهؤلاء قد امكن التعرف على بعض انماط حياتهم اكثر من هؤلاء الذين يعيشون فى الشمال . البعض منهم قصير القامة كالاقزام والبعض الآخر طوال القامة ، كما أن بعض القبائل هادئة والبعض الآخر عدوانى الطبع . كما انهم يتحدثون بلغات مختلفة . كل مجموعة او قبيلة منهم لها لغتها او لهجتها الخاصة .

وهذه القبائل تعيش فى صراع دائم وحروب مع جيرانها . وتعتمد سياسة حياتهم ، كما يقول فورنو فى نهاية حديثه عنهم ، على الصراع من اجل البقاء .

بعد ذلك يحدثنا فورنو فى الفصل قبل الاخير من كتابه (ص ١٤٦ : ١٥٨) عن

سكان الجزر النائية فى المحيط الهادى . تلك الجزر الصغيرة المتناثرة التي عاش فيها الميلانيزيون Melanesians والبولينيزيون Polynesians الاف السنين . يتنقلون بقواربهم من جزيرة الى جزيرة وكل جزيرة تبعد عن الاخرى حوالي ٢٠٠٠ ميل - وتغطي هذه الجزر مساحة تبلغ حوالي « ٢٠,٠٠٠ ميل مربع » . واهم الجزر تاهيتي وهاواى ونيوزيلاند والجزيرة الشرقية وقد اشتهرت تاهيتى وهاواى بجمال مناظرها الطبيعية وحسن ضيافة اهلها كغيرهم من سكان الجزر المتناثرة

وقد عاش سكان هذه الجزر فى هدوء وسلام حتى سماهم الأوروبيون « النبلاء المتوحشون » او « المتوحشون النبلاء » - اذ يتميزون بدماثة السلوك ورقة المعاملة .

وسكان هذه الجزر بطبيعة حياتهم فى جزر صغيرة يتنقلون بينها وصفوا بالملاحين .. لخبرتهم فى فنون الملاحة البحرية البسيطة ومعرفة مسالكهم فى البحر من خلال تأملهم للنجوم . وقد اطلق عليهم اسم الارجوناوتس Argonauts أى الملاحون الاشداء نسبة الى ارجوس Argos اول من صنع سفينة فى الاساطير اليونانية القديمة ، ليبحر - بها ياسون Jason ابن ايسون Aeson مع رفاقه الخمسين من آلهة الاغريق وابطالهم وانصاف الالهة مثل هرقل وثسيوس واڤيوس ونسطور وغيرهم ، ليبحروا بسفينة ارجوس بحثا عن الجزيرة الذهبية بمملكة كولخيس واطلق على هذه المجموعة من شباب اليونان المغامرين اسم الارجوناوتس نسبة الى سفينتهم التي بناها ارجوس A gos وقد وصف ايضا سكان هذه الجزر بالمحلقين فى النجوم The Star Gazing نظرا لمهارتهم فى معرفة مواضع النجوم . وفى هذا الفصل التاسع من الكتاب عن هؤلاء الملاحين ساكني جزر المحيط الهادى The Star Gazing Argonauts of the Pacific

هذه الجزر التي نالت شهرة كبيرة بين الفنانين والادباء . فتاهيتي سجلها جوجان فى اجمل لوحاته ، وتصورها الادباء بانها جزر المجتمع الرومانسي الذى تخيله جان جاك روسو Jean Ja ques Rousseau ذلك المجتمع المثالي الذى يعيش أهله فى سعادة وحب وآخاء مع الطبيعة وجمالها وبساطتها التلقائية .

ويشرح فورتو تاريخ احتلال هذه الجزر بواسطة الانجليز والفرنسيين ، وكيف ان تاهيتي اكتشفت بواسطة الكابتن صمويل واليس الانجليزى سنة ١٧٦٧ ، اما جزيرة هاواى فقد اكتشفها جيمس كوك سنة ١٧٧٨ . ولا يقدم لنا فورتو فى هذا الفصل شيئا كثيرا او جديدا عن حياة سكان هذه الجزر وبخاصة انه صدر العديد من الدراسات الاتنوجرافية من سكان هذه الجزر قام بها مجموعة من الباحثين الاتنوجرافيين وبخاصة الاستاذ مالينوفسكي (٢٣) .

ويشتهر سكان هذه الجزر بالحب .. حب كل شيء يحوطهم او يفد اليهم .. كما يرحبون بضيوفهم ، واسلحتهم لا تزيد عن اسلحة الصيد البسيطة ... وهم يمارسون الحب بكل اشكاله وفى توافق تام مع الطبيعة دون نزعات عدوانية ... فالحب هو نمط التوافق بين الانسان والانسان ... والانسان والطبيعة ، والعلاقة الجنسية عندهم تعني الحب ، فهي مصدر من مصادر السعادة العاطفية .

---

(٢٢) انظر ، توماس بلفينش ، عصر الاساطير ، ترجمة رشدى السيسى ، مراجعة محمد صقر خفاجة ، الفصل السابع عشر ، الجزيرة الذهبية ميديا ، دار النهضة العربية القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٩١ - ٢٠٢

23. Malinowsk B. Argonauts of the Western Pacific, op.cit.

كما ان العاطفة البهيمية تتشبع بالحب من خلال الزواج ـ ونظام الزواج عندهم هو النظام الاومي ـ وكذلك الزواج الجمعي وللمرأة ان يكون لها اكثر من رجل . وقد وصفهم الاوروبيون بانهم يعيشون في حالة من الاباحية الجنسية Promiscuity نظرا لذلك .. فقد رحب مواطنو هذه الجزر بالانسان الابيض حينما وفد اليهم ترحيبا كبيرا .. « هؤلاء البيض القادمين من البحر » كما تشتهر هذه الجزر بمناظرها الطبيعية الخلابة وبمناخ يجمع بين الاستوائي والجليدي . فعلى قمم الجبال يتراكم الجليد كما تثور بعض البراكين . وعلى الساحل تتماوج نسمات باردة مع لقاء الموج بالشاطىء .. ومن اهم الزراعات عندهم القصب والاناناس والارز والقطن .

كما تشتهر الجزر بحيوية نسائها ورقصاتهن الاحتفالية الطقوسية .



فتيات بولينيزيات بأدوات زينتهن يرقصن بمناسبة افتتاح احدى المدارس

وتعتبر من اجمل الجزر السياحية في المحيط الهادى . كما ان البولينيزيين والميلانزيين يعتبرون انهم اكثر تقدما من غيرهم من الشعوب البدائية .

ثم ينتقل المؤلف في ايجاز ايضا الى مجتمع « الريف » هؤلاء المتواضعين الذين يعيشون في شمال المغرب

The Modest Rifi of Northern Morocco

فيحدثنا في الصفحات (١٥٩ : ١٧٢) عن قبائل الريف التي تسكن المنطقة الجبلية المتاخمة لساحل البحر الابيض المتوسط في شمال المملكة المغربية .

تلك المنطقة التي قاومت الاستعمار الاسباني فلم تخضع الا سنة ١٩٢٦ عندما تعاونت القوات الفرنسية مع الاسبانية في التغلب على الثورة التي قادها **الامير عبد الكريم الخطابي** . وظل نضال هذه المنطقة مستمرا الى ان الغيت الحماية الاسبانية عن هذه المنطقة واصبحت جزءا من المملكة المغربية .

والريفيون مشهورون بتواضعهم الشديد مع قدراتهم القتالية الممتازة . فهم لا يحبون التحدث عن انفسهم ، كما لا يحبون التدخل في شئون الآخرين . فحب الاستطلاع وحب الظهور هما سلوكان ينقصان من قيمة الانسان .

وقد تباينت الآراء في اصل قبائل الريف فالبعض يرجح ان تكون اصولهم ترجع الى اصول بربرية . ولكن البربر بصفة عامة ليسوا طوال القامة ، كما أن شعرهم معقوص اسود وعيونهم سوداء ايضا ، في حين ان سكان الريف طوال القامة وعيونهم زرقاء . لذلك يعتقد بعض آخر انهم اصلا من سكان اوروبا الجنوبية وشمال افريقيا منذ عصور سحيقة فيما قبل العصر الجليدى . وهم انفسهم اصحاب اللوحات التاريخية التي عثر عليها في كهوف جنوب فرنسا .

ويرى باحثون آخرون ان الشعر الاصفر الذى يتميزون به ، يرجع الى عزلتهم الطويلة

في الجبال الباردة . في حين يرى غيرهم من الباحثين الانثروبولوجيين ، ان اهل الريف من مجموعة شعب البحر الابيض المتوسط ، ولكنهم فقدوا ملامحهم الوراثية المميزة لشعب البحر الابيض المتوسط نتيجة انعزالهم مدة طويلة في جبال الريف . ولكن اصولهم غير معروفة لانهم لا يتحدثون عن اسلافهم ... انهم لا يحبون الكلام عن انفسهم او يروون اشياء قد لا يصدقها البعض فيعتبرهم كاذبين

ويذهب بعض المؤرخين القدامى الى ان تاريخ اهل الريف يرجع الى عصر الفينيقيين اي حوالي ١١٠٠ ق.م ، فقد كانت لهم مدينة كبيرة في الحافة الشرقية من جبال الريف وهي مدينة مليلية Melilla كما سمى الرومان الاراضي التي تلي جبال الريف موريتانيا .

اما العرب فقد دخلوا المغرب على مرحلتين الاولى في القرن السابع الميلادي والثانية في القرن الحادي عشر . وقد اعتنق سكان الريف الديانة الاسلامية . كما شارك الريفيون في فتح اسبانيا الى ان غادروها في عام ١٤٩٢ م ... ويقدم فورنو ايضا معلومات اخرى عن تاريخ الريف هؤلاء الذين كان تعدادهم سنة ١٩٢٠ حوالي ٤٠٠,٠٠٠ نسمة . كما تناول فورنو ايضا بعض الأعراف الشائعة بينهم والمجالس العرفية التي تمثل القضاء وتفصل في الخصومات التي تقوم بين الافراد سواء بفرض العقوبات على جرائم القتل ، ونظام الدية او الطرد خارج القبيلة . **وكذلك عادات الثار** . وكل ذلك يقدمه فورنو في ايجاز وعرض سريع . وهذه النظم هي النظم التي تخضع لقواعد الشريعة الاسلامية والتقاليد العربية . كما يشرح انواع الملابس التي يرتديها الرجال وبخاصة الجلابية المغربية المشهورة . اما نظام تعليم الاطفال فيعتمد على حفظ القرآن وقواعد الشريعة الاسلامية ، ثم يختتم حديثه بفقرة عن عبد الكريم الخطابي ذلك الثائر زعيم قبائل الريف في المغرب الذي اثار الرعب في قلوب جنود الاحتلال الفرنسي وكيف غزا المارشال بيتان Pétain قرى الريف ودمرها بقنابل الطائرات مما اضطر الامير عبد الكريم الخطابي الى التسليم لانقاذ مواطنيه من قصف الطائرات والمدفعية التي كانت تقصف بوحشية قرى الريف .

ونفت فرنسا الامير عبد الكريم الخطابي الى جزر المحيط الهندي ، ولكنه تمكن من الفرار من سجانيه الفرنسيين عام ١٩٤٧ بينما كانت السفينة التي تنقله الى منفى جديد بفرنسا تمر عبر قناة السويس . ولجأ الى مصر حيث اقام فيها عزيزا مكرما مواصلا جهاده من اجل استقلال المغرب وغيرها من الاقطار العربية بشمال افريقيا الى ان توفي في القاهرة منذ سنوات قليلة مضت . وقد تميز عبد الكريم الخطابي وافراد اسرته وكذلك زملاؤه في الجهاد الذين لجأوا الى مصر ايضا بالصمت والتواضع وبشاشة النفس .

وفي الواقع ان هذا الكتاب ، رغم الايجاز الشديد الذي تتسم به فصوله العشرة في تناول عشر جماعات بشرية في مختلف ارجاء العالم ، فانه يقدم معلومات عن هذه الشعوب التي تعيش حياة بسيطة ترتبط باوليات الحياة التي عاشها الانسان في عصور ماضية قديمة في عمر الانسان المعاصر . ولكن ما يثير تعجبنا حقا ... هو لماذا اضاف فورنو سكان الريف والطوارق الى هذه الشعوب البدائية وبخاصة ان النظم التي تسود مجتمع الطوارق ومجتمع الريف ، وخصوصا بعد دخولهم الاسلام ، هي نظم اجتماعية متطورة ومتقدمة لا يمكن ادراجها مع عادات وطقوس المجتمعات البدائية !

---

(٢٤) من عاداتهم ان الرجل لابد ان يكون كريما ، فالانسان الذي ياكل طعامه سرا وفي عزلة من الاخرين هو انسان غير خير ، كما ان من لا يفي بوعده فهو انسان حقير .



سيدات من اهل الريف المغاربة فى احتفال يقام بمناسبة عرس

وعلى الرغم من احتفاظ الطوارق والريف بعادات وموروثات ثقافية قديمة الا انهم يتميزون بنضج اجتماعى وتقدم ثقافى ، بمفهوم الثقافة كسلوك حضارى .

ولا اجد مبررا لفورنو فى ذلك غير انه اراد ان يشتمل كتابه على الجماعات البشرية التي ما زالت متمسكة بتقاليدها واعرافها منذ آلاف السنين فى تواصل ثقافى حى .

كما يؤخذ على الكتاب والكاتب ايضا انه لم يشر الى اهم مميزات هذه المجموعات البشرية التى تناولها من ابداعات فنية تشكيلية ولو بالاشارة السريعة الى فنونهم التشكيلية والتطبيقية التي تعطى تصورا عن رؤيتهم الفنية لواقع ما يحوطهم .

وهذا الكتاب رغم مايؤخذ عليه من انتقادات علمية الا انه فى الواقع يقدم معلومات كثيرة ورؤية شمولية لحياة عشر جماعات بشرية مختلفة الطباع والعادات، وينتشرون فى مختلف ارجاء الكرة الأرضية ...

كما يثير الكاتب والكتاب فى نفس الوقت تساؤلات حول مستقبل الانسان ... فى أرجاء اخرى لم يتناولها الكاتب فى كتابه هذا ...

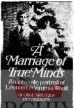
وهل ما زالت توجد جماعات اخرى فى بعض المناطق الجبلية او فى جوف الصحراء لم يصل اليها الانسان المعاصر بعد بامكاناته التكنولوجية المعقدة ... ؟

ثم سؤال اخير ... ما هي الحياة السعيدة ؟ هل هي حياة البساطة الطبيعية مع قسوة ظروفها ؟ ام رفاهية الحياة المدنية بتعقداتها التكنولوجية ؟ ... انه سؤال بلا اجابة ...

فيرچينيا و ليّناردوولف (١)

لمحات وجوانب من حياتهما وأضواء جديدة على أعمالهما







ضربات الالهام العظيم ابدا . وربما لن ياتى الالهام العظيم ابدا ، ولكن عوضا عنه ، هناك تلك المعجزات اليومية الصغيرة ، استنارات ، أعواد ثقاب تشتعل على نحو فجائي في الظلام ..

فرجينيا وولف : **الى الفنار** .

طه محمود طه

مقدمة : اتجاهات جديدة في الابحاث المعاصرة في الأدب والنقد :

ان من اهم ، وربما من اشق ، اوجه البحث الاكاديمي هـو العمـل المتواصل الدائب لجعل البيليوجرافيا في اى فرع من فروع المعرفة مواكبة لما تصدره دور النشر تباعا . وهذا يتطلب سياسة مقننة تتميز بالمثابرة والنفس الطويل ، بالاضافة الى الخبرة والامكانيات الحديثة ، فاول الغيث

---

(1) **Virginia Woolf** : Moments of Being, Unpublished Autobiographical Writings, Edited with an Introduction and Notes by Jeanne Schulkind, The University Press, Sussex, 1976.

— **Virginia Woolf** : Books & Portraits : Some further selections from her Literary and Biographical Writings, Edited by Mary Lyon, The Hogarth Press, London 1977.

— **A Marriage of True Minds** : An Intimite Portrait of Leonard & Virginia Woolf, by George Spater and Ian Parsons, Jonathan Cape and The Hogarth Press, London, 1977.

— Life as we Have known it : Introductory Letter by V. Woolf, Ed. by Margaret Llewelyn Davies, New Introduction by Anne Davin, London, 1977.

قطر ثم ينهمر . ويصدق هذا القول على ما يصدر من كتب وابحاث ومقالات في أوروبا وامريكا ، وتراه منسقا مرتبا في نشرات متاحة للباحثين في المكتبات العامة ومكتبات الجامعات.

تمر مراحل البحث العلمي والدراسات الاكاديمية في الادب بخطوات متسلسلة يمكن ايجازها فيما يلي :

اولا : ينشر العمل الأدبي ــ رواية ، مسرحية ، قصائد ــ في شكله النهائي في كتاب او كتيب ، او كاحد الابواب او الفصول في مجلة او جريدة .

ثانيا : يتناوله النقاد بالدراسة والتحليل .

ثالثا : بعد صدور مجموعة من الكتب للاديب ، يبدأ نوع آخر من النقد والتحليل يقوم به المتخصصون في هذا الحقل بتحليل هذه المجموعة وما تناولها من مقالات نقدية . **وربما ينقسم النقاد الى فئات فيما بينهم** .

رابعا : يزيد انتاج المؤلف ، وبالتالي تكثر الدراسات لاعماله حتى نصل الى مرحلة يمكننا ان نقول بعدها اننا « **قتلناه بحثا** » .

خامسا : تتوقف الابحاث لفترة يستجمع الباحثون فيها قواهم ، وربما يجرؤ احدهم بعد فترة على اصدار مؤلف يتناول فيه زاوية جديدة ، وينتهي الامر في هذه المرحلة بالوصول الى فترة « توقيف نشاط » او « تعليق جهود » يطلق عليها Moratorium .

سادسا: يبدأ الدارسون في اعداد بيليوجرافيا وهي في حد ذاتها عملية تسجيل وتنقيب في آن واحد . وفي هذه المرحلة قد يبعث الاهتمام بهذا الكاتب من جديد . ويؤدي هذا التنقيب الى ظهور مادة جديدة لاعادة البحث والتقييم لاعماله من جديد . ومن الامثلة الواضحة في القرن العشرين **رسائل جيمس جويس** ومقالاته النقدية ، **ورسائل د . هـ . لورنس** ومقالاته النقدية ، واصول قصيدة **اليوت الارض الخراب** التي قام ازرا باوند بحذف اكثر من نصفها قبل نشرها ، وكما درسناها وتناولناها بالنقد والتحليل منذ ظهورها عام ١٩٢٢ من مطبعة فيرجينيا وولف : مطبعة هورجارث .

سابعا : بعد ظهور البيليوجرافيا يبدأ النبش عن الاصول والسندات الخطية التي خلفها المؤلف ــ الكراريس ، المذكرات ، القصاصات **التي نجت من سلة المهملات ، التصويبات في** تجارب الطباعة اللوحية ، وربما ما لم يظهر منشورا من رسائل متبادلة بينه وبين آخرين .

وتخرج دراسات جديدة للنص الذي الفناه بمقارنته باصوله ، **وقد تبلغ احيانا ، كما** حدث للفصل الاخير في **فينيجانز ويك** لجيمس جويس ولدينا له ١٣ «مصدرا اعمل فيها جويس قلمه بالاضافة والحذف والتبديل حتى وصل به الى شكله النهائي في الرواية . وهذا النوع من الدراسة اكاديمي بحت ويعتبر موضوعا خصبا لدراسات الماجستير والدكتوراه .

ثامنا : يبدأ الدارسون في العمل على نشر هذه السندات الخطية ، ويتبارون في ابتكار طرق عديدة لتسهيل عملية نشرها في كتب تتزود بها مكتبات الجامعات لتكون تحت تصرف الباحثين . وقد تنجح بعض الجامعات في شراء هذه المخطوطات والسندات الخطية Holographs ــ جامعة سسكس واعمال **فيرجينيا وليونارد وولف** ، وجامعة تكساس ، وبافالو والمتحف البريطاني واعمال جيمس جويس .

تاسعا : تنشأ بعد ذلك عملية ضخمة يتعهدها حواريون لهذا المؤلف يقومون بتعريف الجمهور العريض من الطلبة الباحثين بكل كشف جديد ، ويروجون له الى ان ينتهي الامر

بترسيخ ما يطلق عليه « الصناعة الجويسية » The Joyce Industry او الصناعة الفيرجينية ، نسبة الى فيرجينيا وولف . ولا يقتصر الامر على ذلك بل ينكب فريق من الباحثين على اعداد قوائم بمفردات الاعمال كلها بواسطة الكومبيوتر فتخرج لنا قوائم بعدد كلمات كل كتاب ، وبقواميس للمفردات اللغوية لكل مؤلف ، ومنها يصبح لدى الدارسين حقول اخرى للدراسة يجد فيها علماء اللغة والاجتماع وعلم النفس والنقاد مجالات جديدة خصبة لممارسة نوع من الترف الذهني يصعب على القارىء العادي الذي يريد الاستمتاع بقراءة رواية او قصيدة دون الغوص في هذه الاعماق ليسبر اغوارها . وقد تدفع هذه الدراسات بعض القراء الى متابعتها بغية الوصول الى نتائج هذا التحليل المجهري للنص ، وبالتالي الى معرفة اوسع واشمل وادق ، وبوسائل حديثة علمية دقيقة ، باساليب الفنان الخلاقة، او بعملية الخلق الفنية ذاتها وتطورها الفني ــ او ميكانيكية عملية الخلق الفنية ــ ومن ثم اعادة النظر في النص الذي نشر من قبل على هدى هذه الاضواء الجديدة .

يقول الشاعر الرومانسي **وردزورث** « نحن نقتل لنشرح We murder to dissect وقد كتبت في مقالي السابق عن فيرجينيا وولف في عرض لسيرتها التي نشرها في جزئين ابن اختها كونتين بيل (عالم الفكر ، المجلد الخامس ، العدد الرابع ص ص . ١١٢٣ ــ ١١٥٦) « ان حياة الفنان شجرة قد تموت اذا اقتلعناها لنتأمل جذورها » . وربما القانا النصوص المنشورة بحواشي قد تنوء بعبئها الشجرة ذاتها فنجدها تنهار تحت وطأة الثقل الملقى عليها . وها قد بدأت عملية التشريح الدقيق للجثة وكانت تلك هي المعادلة الصعبة التي لم يستطع مؤلف سيرتها ــ كونتين بيل ــ ان يحلها . فهل تستطيع الكتب التي ظهرت مؤخرا في عامي ١٩٧٦ ــ ١٩٧٧ ان تحلها ؟ هذا ما ستراه في هذا البحث .

بوجه عام تحاول الكتب الثلاثة التي نعرض لها مواصلة البحث والتنقيب في محاولة للعثور على مفاتيح اعمال الكاتبين ومصادر الهامانهما ، اي البحث فيما نطلق عليه « ورشة » الادب . فقاموا بتصنيف ورصد وطبع واعادة طبع مخلفاتهما من « كراريس » ومقالات ورسائل . معظم المقالات المنشورة في الكتابين الاول والثاني لم تنشر من قبل وكان من المفروض ان تقوم فيرجينيا وولف بمراجعتها واعدادها للنشر قبل وفاتها عام ١٩٤١ ، وهي كذلك لا تشبه المقالات التي اعدها زوجها ليناره ونشرها بعد وفاتها . فهي اذن مادة جديدة تضاف الى انتاج فيرجينيا وولف الضخم من روايات ومقالات وسير نشرت قبل وفاتها . وكان من الضروري اعداد هذه الاوراق ــ وهي في حوزة جامعة سسكس ــ ليطلع عليها الدارسون لما فيها من ومضات تلقي باضواء جديدة على اعمالها .

لقد تركت فيرجينيا وولف بصماتها واضحة على الادب الانجليزي الحديث وبشكل درامي رائع ، وسترداد معرفتنا بحياتها وباعمالها ويتعمق احساسنا بعد الاطلاع على هذه الاوراق ، كما سبق لنا ذلك بعد نشر « **رسائل فيرجينيا وولف ومذكراتها الخاصة** ــ الجزء الاول ١٨٨٨ ــ ١٩١٢ ، مطبعة هوجارث ، لندن ، ١٩٧٥ والتي قام بجمعها نايجيل نيكولسون بمساعدة جوان تروتمان . وتبعها الجزء الثاني ١٩١٢ ــ ١٩٢٢ عام ١٩٧٦ .

كان من عادة فيرجينيا وولف ان تعد اكثر من مسودة لاي عمل من اعمالها ، ثم تقوم بطبع هذه المسودة لتعيد طباعتها ، وربما عدة مرات قد تصل احيانا الى تسع او عشر محاولات . والمادة التي نجدها في الكتاب الاول **لحظات الوجود** Moments of Being هي المادة المطبوعة في مراحلها المختلفة وكلها

Finnegans Wake II. iv (MAMALUJO's)

You'll not be lonesome Lizzy my love, when your yank
is none the worse for a-sobbing his soldirring ~~waul~~ & his steel.
Nor shake wake in winter, within machree, for you'll have
my old ~~Dowdall~~ Balbriggan surtout
Wisha, won't you agree now to take me ~~in~~ for nothing at all
as your ~~old~~ own mrsstenday
~~Tenmillion~~ A power of fine ~~new~~ fellows died ~~ten in a click~~
game right enough. but Who lives for you?
I Dougall, ~~is~~ on Aran Saw
~~Black~~ Iron night

MS 47481, 6
FW 399

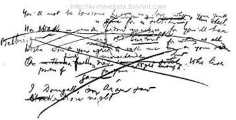


PLATE VI. BM Add MS 47481, 6. The first draft of three stanzas of the concluding poem from Chapter II, iv (FW 398-399). The lines (with the exception of the two cavoned x's) were drawn to connect internal rhyme effects.

على الآلة الكاتبة ما عدا جزء واحد فقط وكلها تحمل عبارة « عمل في طور النمو » Work in Progress ـ عبارة ربما استقتها من جيمس جويس ، فقد كان كتابه الاخير ينشر مسلسلا في ذلك الوقت تحت هذا العنوان . ونلاحظ ان هذه الاوراق تزخر بالتصويبات قامت بها كلها فيرجينيا وولف في عجالة ، ومن الواضح ان بعضها لم يكتمل تماما .

لم تحاول المؤلفة ان تقدم لنا تعليقا على هذه التصويبات والاضافات التي وردت في النصوص كما فعل الدارسون لاوراق جويس ومسوداته الخطية ، والتي ننشر منها هنا عينة لمجرد المقارنة .

وربما يطلع علينا باحث آخر فيما بعد ليقوم بهذه الدراسة ، ولا استبعد ان يتم ذلك في الاعوام القليلة القادمة . بدل الهدف الاساسي من نشر هذه الاوراق هو القاء مزيد من الاضواء على مصادر فيرجينيا وولف لاعمالها الرئيسية المعروفة التي نشرت وهي على قيد الحياة ، كما يجب الحرص في تطبيق المعايير النقدية الصارمة على هذه الاوراق لانها لم تنشر في **حياة صاحبتها ، كما حدث عندما نشرت** رواية فورستر بعد وفاته بعنوان **موريس** Maurice وفيها ما يوصم الرجل باللواط .

من الواضح ان المحررة **الدكتورة جين شولكيند** كانت حصيفة في اختيارها ، فلم تنشر ما يمس حياة فيرجينيا العاطفية الشاذة . كانت هذه الاوراق في حوزة ليونارد وولف ويطلق عليها الآن في جامعة سسكس **اوراق مونكس هاوس** The Monks House Papers . وعندما عهد الى كونتين بيل بكتابة **سيرة فيرجينيا وولف** وضع هذه الاوراق تحت تصرفه ، وقام الاستاذ بيل باقتباس فقرات قصيرة منها (انظر مقالنا السابق عن سيرة فيرجينيا وولف ـ **عالم الفكر**) عندما اصدر المجلدين عام ١٩٧٣ . بعد وفاة ليونارد وولف آلت هذه الاوراق ، باذن من منفذة وصيته مسز تريكي بارسونز Trekkie Parsons الى جامعة سسكس S ssex .

واول ما نلاحظه في هذه الاوراق انها لم تكن توضع عناية فيرجينيا وولف بعلامات الترقيم كالفواصل والنقط واحيانا بقواعد الهجاء . كانت غالبا تترك الصقل اللغوي لزوجها ، وفي كثير من الاحيان كانت الاخطاء تطغى على النص . ويعترف زوجها في مقدمة **موت الفراشة** (هوجارث ، لندن ، ١٩٤٢) بانه اضطر لاعادة كتابة النص وترقيمه وتصحيح الاخطاء اللغوية الكثيرة فيه . وقد سارت محررة **لحظات الوجود** على هذا المنوال في تحقيقها للنصوص الحالية . فقامت بضبط النصوص لتستقيم مع عادة فيرجينيا وولف في سيولة تيار الوعي في رواياتها ومقالاتها التأملية ، كما ادخلت بعض التعديلات على النصوص في اضيق الحدود حتى تتجنب ما قد ينتج من غموض في النص لو طبع كما هو .

يمكننا ان نقول ، وبشيء من التأكيد ، ان ما الهب حماس الباحثين هو ظهور هذه الدراسات المماثلة لاعمال جيمس جويس ، ومن هنا اصبحت هذه المباحث مدخلا شرعيا وحقلا خصبا للبحث .

ان اهم ما تتميز به هذه الكتابات الذاتية في هذا المجلد ، وبالرغم من تشعبها وتنوعها ، هي الوحدة المتناسقة لفن فيرجينيا ، بالاضافة الى ما عهدناه فيها من احساس مرهف ورقة فائقة بالشعور بالعالم من حولها . فالمعتقدات والقيم التي تكمن خلف هذه الكتابات ما هي الا نمو طبيعي لاحساسها العميق وانفعالها بالعالم الخارجي من حولها منذ البداية . لقد كانت الحاجة الملحة التي دفعتها الى تسجيل هذه اللحظات هي الدافع الذي حدا بها الى ادخال فنون عديدة تجريبية في السرد والاسلوب ورسم الشخصيات والتركيب الروائي والرموز في قصصها التي تعتبر من بين اعظم الروايات

من ناحية التجديد والاسهام الشخصي في تاريخ هذا الفن من الكتابة . وتكشف هذه الاوراق ايضا عن مدى استفادتها من وقائع حياتها العادية اليومية ، ومن ساعة لاخرى ، والى اي درجة كانت تعتمد في استلهام مادتها لرواياتها على وقائع حياتها الخاصة وتجاربها الذاتية ــ الناس،الحوادث،العواطف ــوكانت سيطرتها على هذه المحطات سيطرة فائقة جعلت منها السداة واللحمة لمعظم نسيج رواياتها وبنيتها .

يقدم لنا الكتاب الاول اول مجموعة من هذه الاوراق تحت عنوان **ذكريات** Reminiscences وقد بدأت في تسجيلها عام ١٩٠٧ وعمرها ٢٥ عاما وقبل اول قصة لها **الرحلة الى الخارج** The Voyage Out ١٩١٥ ، بثمان سنوات ــ وكانت هذه هي فترة التلمذة او التمهن . كانت في تلك الفترة تحدد لنفسها موضوعات معينة تكتب فيها حول مواضيع وصفية ، لم تعرض انتاجها على دائرة صغيرة من المعارف والاصدقاء لتعرف ردود افعالهم ومدى استجابتهم وتقبلهم لما تكتب لا لمجرد تسليتهم . كان من المفروض ان تكون هذه الذكريات سجلا لحياة اختها فانيسا ولكنها تحولت في واقع الامر الى سجل لذكريات الطفولة والصبا الشقيقتين .

الجزء الثاني من هذه المجموعة المختارة صنفته المحررة تحت عنوان **صورة الماضي** A Sketch of the Past ، ويمثل مرحلة متأخرة في حياتها عندما انتهت من الكتابة والتأليف . كان الهدف من كتابة اجزائه نوعا من العلاج النفسي ، يزودها براحة نفسية من ارهاق العمل الادبي المتواصل ومن الاكتئاب العميق الذى اصيبت به اثناء الحرب العالمية الثانية . وقد وضعت المحررة المجموعة الاولى جنبا الى جنب مع المجموعة الثانية لانهما ينتميان الى الفترة الاولى من حياتها قبل انتقالها الى بلومزبرى .

الاوراق الثلاث التالية كانت محاضرات القتها فيما بين عامي ١٩٢٠ ، ١٩٣٦ في نادي مذكرات السير Memoir Club وكان اعضاؤه مجموعة من الاصدقاء القدامى يجتمعون من آن لآخر للاستماع لهذه الاوراق التي يلقيها الاعضاء ، وكانت عادة تتميز بالصراحة التامة والصدق والاخلاص في المشاعر . ويظهر هذا الاسلوب الحميمي بوضوح في المحاضرات الثلاث وفي التباين الواضح بينها وبين الجزئين الاول والثاني . وتبدأ الورقة الاولى وهي بعنوان ٢٢ شارع هايد بارك (منزل فيرجينيا وولف) من ناحية التسلسل الزمني من حيث تنتهي اوراق **صورة للماضي** . فقد انتهت من كتابة وتقديم الورقتين الاولى والثانية عام ١٩٢٠ عندما كانت على اول الطريق لاستكشاف : ان لم يكن لترسيخ ، قواعد **فنها الروائي** . وقد استطاعت بلورة اسلوب خاص بها في تركيب الرواية ورسم الشخصيات . وهذه هي المراحل التي يمر بها اغلب كتاب الرواية . عادة يبدأ الواحد منهم بالمقالات او الاسكتشات ثم القصص القصيرة وينتهي به الامر الى عمل كبير .

وبالرغم من طول المدة التي تغطيها مواد هذه المقتطفات الخمسة ــ ما يقرب من ٤٠ عاما ــ الا انها تكون في مجموعها وحدة لها **مغزاها المحدد : رأيها في ماهية الذات** بوجه عام وذاتها هي بوجه خاص وكل ذلك باسلوب يصعب على كاتب سيرته الذاتية ان يحققه . فقد كانت الذات دائما سرابا محيرا يراوغها باستمرار ، دائما شيئا يلوح في الافق . وكانت تؤمن بان النفس البشرية او الذات المتفردة في حالة تغير وسيولة مستمرة ، تغير نفسها كل لحظة حسب استجاباتها لما يدور حولها . فاحيانا تطفو على سطحها قوى كانت خافية واحيانا اخرى تغوص في الاعماق وتختفي تحت السطح . اما الماضي الذى ترتكز عليه ملامح وهوية الحاضر فلا يستقر هو الاخر على حال، ولكنه يتعرض للتغير المتواصل تماما كالنفس

الواعية التي تسترجع ذكرياته وتتذكره وتعيده الى الذهن في عملية اجترار مستمرة .

تحت عنوان الورقة الرابعة « بلومزبري القديمة » **Old Bloomsbury** تتحدث بصراحة فائقة عن علاقتها بجورج .

انظر المقال السابق عن سيرة فرجينيا وولف ص ١١٣٩ ـ عالم الفكر) تلك العلاقة التي افسدت حياتها العاطفية قبل ان تبدأ . كما تشير الى حدث آخر اهتزت له معتقداتها الفيكتورية المحافظة عندما دخل عليها ـ هي واختها فانيا ـ ليتون ستراتشي واشار الى بقعة على فستان اختها السادان الابيض وهو يصيح : « منى » . وكما تقول انهارت كل حواجز التحفظ والتقاليد ، ثم تواصل بصراحة مذهلة : « كنا نناقش المسائل الجنسية بنفس الحماس والصراحة التي كنا نناقش بها طبيعة الخير والشر » لقد كانت الحياة تجري في هذه الايام طولا وعرضا . كان السبب يرجع الى اهتزاز القيم في الفترة التي بين الحربين . فتاريخ الورقة هو عام ١٩٢٢ كانت تصرفات هذه المجموعة كتصرفات جماعة الهيبي في ايامنا . وكان للحركة التاثرية وما بعدها فعالية ملحوظة في تصرفات مجموعة بلومزبري . ولم تنج من هذه الفضائح مسز هوايتهيد الفيلسوف والعالم المعروف . وتختم ورقتها لتقول : « ولكن بالرغم من لوجان ، وبالرغم من مسز هوايتهيد ، وبالرغم من فانيسا ومينارد كين وما فعلاه على الاريكة في صالة المنزل في ميدان براتزويك ، ستظل مجموعة بلومزبري القديمة تحيا . اذا كنتم تريدون اثباتا ، انظروا حولكم . »

تعود اهمية هذه الذكريات التي سجلتها فرجينيا وولف الى قيمتها الفنية التي تلقي باضواء جديدة على اعمالها المعروفة المنشورة . فمثلا بدات كتابة **الى الفنار** عام ١٩٢٥ ونشرت الرواية عام ١٩٢٧ وكان عمرها ٤٥ عاما . ومن مذكراتها في **صورة للماضي** ندرك ان مسز رامزاي هي والدتها :

« لم يشغلني حضور روح امي الا عندما كنت في اربعينات عمري ـ ويمكنني ان احدد التاريخ عن طريق تذكر الوقت الذي انتهيت فيه من كتابة **الى الفنار** . فقد كان في استطاعتي ان اسمع صوتها ، اراها ، اتخيل ما يمكنها ان تفعل او تقول وانا اقوم باعمالي اليومية . لقد كانت واحدة من تلك الارواح الخفية التي تلعب دورا هاما في حياة كل فرد . وهذا هو النفوذ واعني بذلك هذا الادراك لمجموعات اخرى ، الذي يمسنا مسا وليقا ، الراي العام ، ما يقوله الاخرون ويفكرون فيه ، كل تلك المجالات المغناطيسية التي تجتذبنا اليها لتكون ما نحن عليه ، هكذا ، او تنفرنا منها وتجعلنا نختلف عن ذلك ، لم يتناولها احد بالتحليل في تلك السير التي استمتع بقراءتها ، او ربما انها تعالج بطريقة غاية في البساطة . »

كيف تشكلت روايتها **الى الفنار** في ذهنها ؟ وتحدثنا في مكان آخر من هذه الورقة :

« اعود الى تلك اللحظة مرة اخرى التي يجب ان تكون الاكثر وضوحا واكثر قابلية للوصف عن ، مثلا ، جماعة كمبردج أو مدرسة جالزوردي وبينيت وويلز الروائية ، او اثر حقوق **الانتخابات** ـ الا وهو اثر والدي . فمن الواضح انها تسلطت على فكري واستحوذت عليه بالرغم من انها توفيت لما كنت في الثالثة عشرة من عمري ـ الى سن الاربعة والاربعين . وذات يوم وانا اسير في ميدان تافيستوك شكلت ـ كما اشكل في بعض الاحيان كتبي ـ رواية **الى الفنار** ، في عجلة بالغة لا ارادية على ما يبدو . ويبرز شيء وكأنه ينفجر من آخر . فقاعات تتدافع من انبوبة تعطي الاحساس بتزاحم الافكار السريع وتتابع المناظر التي انطلقت من عقلي حتى ان شفتاي بدتا وكأنهما تتلفظان بمقاطع الكلمات من تلقاء نفسها وانا اسير . ما الذي نفخ هذه الفقاعات ؟ ولماذا اذن ؟ ليس لدي ادنى فكرة . ولكنني كتبت الكتاب بسرعة وعندما فرغت من كتابته لم اعد صورة امي تستحوذ علي . لم اعد اسمع صوتها ، لم اعد اراها . »

كانت الكتابة بالنسبة لفيرجينيا وولف نوعا من العلاج النفسي . فالهواجس والافكار التي كانت تطاردها باستمرار وكانت من اسباب انهيارها العصبي المتكرر كان يمكن الى حد ما التخلص منها بحبسها بين طيات كتاب او في ورقة تكتبها . وتعترف بذلك حين تقول :

« اعتقد انني عاملت نفسي كما يعامل علماء التحليل النفسي مرضاهم . لقد عبرت عن احساس عميق طالما شعرت به . وفي التعبير عنه قمت بتفسيره ثم وضعته جانبا لاستريح . ولكن ما معنى « تفسيره » ؟ اهذا لانني وصفتها ووصفت شعوري حيالها في هذا الكتاب ؟ ايجب ان تكون رؤيتي لها واحساسي بها قد صارا اكثر قتامة واكثر ضعفا ؟ ربما في يوم من الايام سأعثر على السبب ؛ وعندئذ ؛ سأقضي به ؛ ولكن في هذه اللحظة سأواصل ، واصفه ما الذكره قريبا ما الذكره منها الان قد يستغرق التفاؤل » .

كانت الكتابة بمثابة عملية تطهير نفسية تقتنص فيها تلك الومضات الساطعة بشكل كلي . فمستر رامزاي مثلا في الى الفنار يقول ان الانسان في استطاعته ان يمر بتجارب الحياة في تسلسل زمني متناسق . يتحرك من حرف ا الى حرف ب الى ج ولا يصل من الناس الى حرف ى وهو آخر الحروف الابجدية الا افراد قلائل جدا . فهو مثلا يجد نفسه في منتصف الطريق عند حرف س مثلا وربما استطاع ان يصل الى حرف ش او ص ، ولكنه يدرك جيدا انه لن يصل الى حرف ى . وفي جانب اخر هناك من يستطيعون **رؤية** حروف الالف باء كلها دفعة واحدة ، ابتداء من حرف ا الى حرف ى . وهؤلاء هم العباقرة والمتصوفون . امثال شكسبير في **الملك لير** وفي **العاصفة** . وكولريدج في **الملاح العجوز** . و**قبلاي خان** وميلفيل في الحوت الابيض او **موبي ديك**.

ما المقصود اذن بلحظات الوجود هذه ؟ بافواد الثقاب التي تستطيع فجاة ان تبدد الظلام لفترة وجيزة يطبق بعدها الظلام علينا ؟ كيف ومتى تأتي هذه الاستنارات المفاجئة ؟ وعندما تجيء هل يمكننا الامساك بها ، حبسها ، اطالتها ؟ هل يمكننا استعادتها ، تمثلها ؟ يقول ازرا باوند انه من الافضل للشاعر ان ينجح في تسجيل واقتناص استنارة واحدة ، او ما يسميها ، صورة واحدة حية في سطر او اثنين ، خير من كتابة الف سطر . دعونا نقرأ ما كتبته فيرجينيا وولف وهي تحاول ان تستعيد احدى ذكريات لحظة من لحظات الوجود هذه :

« اضواء كثيرة ساطعة ؛ اصوات كثيرة مميزة ؛ بعض البشر ، رسوم كاريكاتيرية ، هزلية ؛ لحظات وجود عديدة عنيفة ، دائما تشتمل على دائرة المنظر الذي تحدده ؛ ويحيط بها كلها فضاء رحب ـ هذا هو وصف بصري تقريبي لايام الطفولة . هذه هي طريقتي في الصورة ؛ وكيف ارى نفسي وانا طفلة ؟ اطوف في ارجاء المكان ، في الفترة الزمنية ما بين عام ١٨٨٢ وعام ١٨٩٥ . يمكنني ان اشبهه بقاعة كبيرة لها نوافذ تسمح بمرور اضواء غريبة ، وتمتمات وهمسات يتخللها فترات من الصمت المطبق . ولكن بطريقة ما يجب ادخال الاحساس بالحركة والتغير الى هذه الصورة . لم يستقر شيء على حال لفترة طويلة . لا بد ان يشعر الفرد بذلك الاحساس بكل شيء وهو يقترب لم يختفي ، يكبر ، فيصغر ، يمر بمعدلات سرعة مختلفة بالمخلوقة الصغيرة ؛ يجب ان يشعر الفرد بذلك الاحساس الذي دفعها للمواصلة . تلك المخلوقة الصغيرة تندفع كما لو كانت ينمو ارجلها وذراعيها ، تواصل دون ان يكون لديها القدرة على التوقف ، او التغير ، تواصل كما يواصل النبات نموه خارجا من الارض الى اعلى ، الى اعلى الى ان ينمو ساقه ، وتخرج اوراقه ، وتتفتح براعمه . وهذا هو ما لا يمكن وصفه ، وهذا هو ما يجعل جميع الصور ساكنة جامدة ؛ فما ان يقول الانسان ان هذا كان هكذا حتى يصبح ماضيا ، ويتغير . يا لها من قوة ضخمة كامنة في قوة الحياة التي تحول طفلة لا تستطيع سوى التمييز بين بقعة كبيرة زرقاء ارجوانية بخلفية سوداء الى طفلة

تستطيع بعد مضى ثلاثة عشر عاما ، أن تحس بما احست به فى الخامس من مايو عام ١٨٩٥ ـ وبالضبط منذ خمسة واربعين عاما من هذا اليوم ـ عندما توفت والدتى . »

سيحاول الدارسون فيما بعد ، وربما بعد ظهور فهارس لمفردات رواياتها ، تعقب « **لحظات الوجود** » او الاستنارات هذه حتى يعرفوا اماكنها فى رواياتها من **الرحلة الى الخارج** حتى **بيت الاشباح** . ربما لم تحظ فى حياتها بذلك « **الالهام العظيم** » الذى كانت تحلم به ، وربما لم تستطع ان ترى كل شىء دفعة واحدة من حرف ا الى حرف ى فى دائرة نورانية ، ولكنها قنعت بتسجيل تلك « المعجزات اليومية الصغيرة ، الومضات » ، التى مهما بلغت من التفاهة احيانا فهى ضرورية لتفهم اعمالها . وكما فعل جيمس جويس من قبلها ، كانت هذه اللحظات ، سريعة الزوال ، هى المصدر الاساسى لفنها .

يسود الرأى فى الاوساط الادبية والنقدية بان شهرة فيرجينيا وولف فى التاليف الروائى قد طغت على شهرتها فى النقد الادبى . وكانت **اولى المقالات النقدية التى نشرتها عروضا لكتب** وصورا شخصية لبعض المؤلفين والمؤلفات . واستمرت فى كتابة هذه المقالات والعروض حتى قبيل وفاتها عام ١٩٤١ . واول ما صدر لها مجموعة من المقالات النقدية بعنوان القارىء العادى **The Common Reader** الجزء الاول ، وتبعه الجزء الثانى تحت نفس العنوان ، ومن بعدهما ثلاثة اجزاء اخرى ، يشتمل كل جزء على عدد من المقالات ، نشرت بعد وفاتها(٢) . وبصدور هذه الاجزاء الثلاثة الاخيرة ساد الاعتقاد بين الدارسين فى ذلك الوقت ان ما نشر فيها من مقالات يشكل مجموعة انتاجها النقدى كاملا . ولكن الابحاث التى اضطلع بها الدارسون فيما بعد ، وخاصة عند البدء فى تجميع ببليوجرافيا موثقة ، اثبتت وجود مجموعة كبيرة من الكتابات المتنوعة قام زوجها ليونارد وولف بمعاونة الدكتور مارى ليون بجمعها ونشرها عام ١٩٥٨ تحت عنوان **جرانيت وقوس قزح** **Granite and Rainbow** . ولكن لدهشة الباحثين لم تكن هذه المجموعة من المقالات آخر ما فى جعبتها ، فقد ظهر من طبعة منقحة لببليوجرافيا اعمال فيرجينيا وولف والتى قامت باصدارها الآنسة كيركباتريك عام ١٩٧٦ انه يوجد اكثر من ١٠٠٠ من المقالات فى **موضوعات متنوعة لم تنشر بعد ، ومنها اختارت** الدكتورة ليون مجموعة نشرتها فى كتاب جديد صدر عن دار هوجارث عام ١٩٧٧ بعنوان **Virginia Woolf : Books & Portraits** **كتب وصور شخصية** .

ينقسم الكتاب الى **جزئين رئيسين** ، يحتوى الجزء الاول على ٣٨ مقالا ، والثانى على تسع وبالرغم من هذا العدد الضخم من المقالات النقدية لم يضمن ديفيد لودج كتابه عن النقد الادبى فى القرن العشرين سوى مقال واحد لها عن الرواية الحديثة من الجزء الثانى لمقالات فيرجينيا وولف Vol, II, 1966

وتحاول فى هذا المقال ان تلقى بالضوء على سمات الرواية الحديثة وتمهد السبيل لاستعمال تيار الوعى . ويشبه دفاعها عن الرواية الحديثة فى هذا المقال دفاع اليوت عن الشعر الحديث فى مقاله **Tradition and Individual Talent** ١٩١٩ . ويعتبر هذا التاريخ مهما للغاية ، فقد ظهرت **الارض** الخراب لاليوت عام ١٩٢٢ ، **وعوليس** لجيمس جويس فى نفس العام .

---

(٢) — **The Death of the Moth and other Essays**, London, The Hogarth Press, 1942.
— **The Moment and other Essays**, London 1948.
— **The Captain's Death Bed** and other Essays, London, 1950.

وفيما بعد أعيد نشر كل المقالات التي تضمنتها الاجزاء الستة السابق ذكرها في اربع مجلدات بعنوان **Collected Essays ; Ed. by L. Woolf**.

بين عامي ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧ . وفي هذه الفترة كانت جان جوجيه قد قامت بجمع وتحرير عدد آخر من عروضها للكتب ونشرت هذا المجلد تحت عنوان الكتاب المعاصرون **Contemporary Writers**

اهم ما نلاحظه في هذه المجموعة الجديدة دقة معالجة فيرجينيا وولف القدامى من الكتاب **ومعظمهم من ظهر انتاجهم في نهاية القرن التاسع** عشر . كان في مقدورها ان تضع نفسها بسهولة ويسر في المناخ الفكري والبيئة الاجتماعية في فترة زمنية مضت وتتذوق حياة تلك الفترة كلها بجوانبها المتعددة . . لم يكن تقييمها لاعمال معاصريها بنفس الدقة . وربما يعود ذلك الى تدخل روح المنافسة بينها وبينهم مما دفعها احيانا الى اصدار احكام متسرعة على اعمالهم(٣) . ويبدو ذلك واضحا في هجومها **على جالزورثي وأرنولد بينيت وهـ . ج ويلز** في مقالها « الرواية الحديثة » وكانت تشير اليهم على انهم مجموعة مادية مضللة . ويعتبر يوم ١٨ مايو ١٩٢٤ يوما مشهودا في حياة فيرجينيا وولف ، فقد دعيت لالقاء محاضرة عن « الشخصية في فن النثر الحديث » امام جماعة في كمبردج،واختارت عنوانا لمحاضرتها: « مستر بينيت ومسز براون » وصارت المحاضرة فيما بعد بمثابة بيان ادبي عن آمال المحدثين من كتاب الرواية الجديدة . وتبدأ المحاضرة بعبارة مثيرة : « نحن نرتجف على شفا عصر من اعظم عصور الادب الانجليزي ». وكانت تقصد بالضمير « نحن » هؤلاء « الطليعيين » . وطالبت في هذا البيان بافساح المجال للجديد بازاحة العوائق التي تقف حجر عثرة في طريق هذا الزحف المجدد . ارادت ان تزيح من طريقهم تلك السير والتراجم المسلية، تلك الآراء النقدية المداهنة ، تلك المنظومات الموسيقية العذبة التي تتغنى ببراءة الازهار والاغنام والوديان الخضراء والعيون الزرقاء والتي يطلق عليها جمهور القراء « الانتاج الادبي » . كان اول مهمة لهؤلاء الرواد هو ازالة آثار بينيت وجالزورثي وويلز ، فهم الاعداء الحقيقيون الذين نجحوا في طمس الغاية النبيلة للادب ، وهي « كشف الحقيقة التي تجسدها مسز براون الغامضة . » فلا يحدثنا بينيت عنها الا فيما يختص بايجار حجرتها ، ويقول لنا ويلز ما يجب ان يكون عليه ايجار حجرتها ، اما جالزورثي فيخبرنا بانها لا تستطيع ان تدفع ايجار حجرتها . ولا يستطيع احد منهم ان يكشف عن شخصية مسز براون الحقيقية ويسبر غورها ، لانهم يهتمون بمظهر مسز براون لا بجوهرها . يتعرف هؤلاء القدامى على مسز براون من الخارج ، اما بالنسبة للكتاب « الروحانيين » كما تسميهم فيرجينيا وولف ، فمسز براون (او اي شخصية) هي مجموعة من الخواطر والذكريات ، بعضها واضح في ذهنها والبعض الآخر عالق وملتصق بافكار وذكريات شخصيات اخرى . وعندما تموت مسز براون هذه ويتحلل جسدها لن يبقى منها سوى هذه السحابة من الذكريات ، هذه الحبات التي ينظمها خيط رفيع تكاد لا تراه .

من مقالات الجزء الاول يتبين حرص فيرجينيا وولف على احترام فن جين اوستين لشارلوت برونتي ، ولم تستطع ان تشمل بعطفها واعجابها من الكتاب المعاصرين الا جوزيف كونراد . كانت تصدر احكامها بثقة وعن علم ، وقد استمدت ثقتها بنفسها ، وهي تقيم اعمال الاخرين،من درايتها وسعة اطلاعها، من دراساتها لاعلام الادب الانجليزي ، ومن

(٢) انظر مقالها **Am I a Snob ? : Moments of Being**

بيئتها الثقافية وتراث عائلتها العريق ، فهى من سلالة عائلة ستيفن وعائلة ثاكرى . يظهر اثر والدها بوضوح فى احكامها ؛ فقد كان من اصحاب القلم وكان فى متناولها مكتبة والدها سير **ليزلى ستيفن** الذى كان يتذوق الادب ضليعا فى الفلسفة والتاريخ ومشرفا على « قاموس السير الوطنية » ومحررا لمجلة كورنهيل . كان فى اسلوبه الذى يتميز بالدقة والاخلاص وقوة التحليل اقرب الى اسلوب الفنان الاديب منه الى اسلوب الفيلسوف المؤرخ . واستنادا الى انتاجها الضخم من المقالات النقدية كان يمكن لها ، لو انها لم تتجه لكتابة الرواية ، ان تحتل مكانا مرموقا فريدا من نوعه بين نقاد القرن العشرين ، يشبه المكان الذى احتله والدها فى نهاية العصر الفيكتورى .

تبدو مقالاتها المبكرة فى هذا المجلد وكأنها تعكس وجهة نظر والدها . وربما يرجع ذلك الى ان الناشرين كانوا يرسلون لها الكتب التى يرون ان ابنة سير ليزلى ستيفن هى المؤهلة لنقد وعرض مثل هذا النوع من الكتب . وعندما ثبتت اقدامها فى عالم الرواية كانوا فى كثير من الاحيان يميلون الى ارسال القصص والروايات والكتب التى كتبها معاصرون لها من النساء .

يجب أن نشير هنا الى ان معظم المقالات النقدية التى يتضمنها الجزء الاول يغلب عليها طابع المقال الادبى وطبيعته الذى يهدف الى عرض كتاب على القراء . ولهذا لا تعبر هذه المجموعة بالذات عن اتجاه نقدى معين ولا تحاول ان تروج لمذاهب مدرسة نقدية بذاتها . كانت المجلات الادبية او دور النشر التى تتعامل مع فيرجينيا وولف تتوقع منها الثناء على ما ترسله اليها مسبقا .

يحتوى الجزء الثانى على صور واضحة المعالم لرجل او امراة : الملكة اليزابيث ، ليدى هيستر ستانهوب ، سارة برنارد ، ليدى ستراتشى ، جون ديلين ، تيودور روزفلت . وقد ظهرت معظم هذه المقالات فى ملحق التايمز الادبى فى الفترة من ١٩٠٨ الى ١٩١٦ . ومن الملاحظ ان هذه الشخصيات ليست شخصيات ادبية ، ولكن يغلب عليها الطابع الانثوى وذلك ، ربما ، لادراك فيرجينيا وولف لطبيعة المراة ، وربما ايضا لان التى قامت بجمع وتصنيف المقالات امراة . وفى عرضها لصور السيدات تركز فيرجينيا وولف اهتمامها على ما تعانيه المراة من ضغوط اجتماعية وعلى الادوار التى يطلب منها المجتمع ان تلعبها ، واختلاف هذه الادوار من سن لآخر .

كما نلاحظ ان المقالات الاخيرة فى الجزء الاول لها اهمية خاصة لانها تعالج الاحساس بالمكان او بما تسميه محررة الكتاب «الجغرافية الادبية» . وكل قراء فيرجينيا وولف يدركون ذلك من الوهلة الاولى بعد قراءة رواياتها : احساسها لا بمدينة لندن فحسب بل ببعض احيائها ـ كينجستون ، بلومزبرى ، هايد بارك ، اوكسفورد ستريت ، وبكمبردج وكورنوال . لهذا نراها تعى تماما الى هذه الجغرافية فى كتابات الآخرين : ادغال ومستنقعات يوركشر واراضيها السبخة فى اعمال الاخوات برونتى ، منطقة البحيرات فى اشعار وردزورث ، شوارع لندن وازقتها فى روايات ديكنز . وهكذا يرتبط حبها للادب الانجليزى كما راينا بحبها لانجلترا ذاتها ، بتاريخها وبجغرافيتها .

عندما نقرأ كل هذه المقالات (٤٨) تلوح لنا صورة فيرجينيا وولف فى المقام الاول ككاتبة رواية من الدرجة الاولى ، ويطغى هذا الاحساس على احساسنا بقدرتها على التنظير النقدى . فالناقد الذى لا يجيد سوى حرفة النقد يعالج الموضوعات الادبية من زوايا تختلف اختلافا كبيرا عن الروائى/الاديب/الناقد او الشاعر/الناقد او المسرحى/الناقد . فنقدها للنثر عامة اقوى بكثير من نقدها للشعر والمسرح .

تطالعنا اول مقالة بالاسطر التالية ـ (٤) وعنوانها « فى البستان » « استسلمت ميراندا للنوم فى البستان وقد تمددت على مقعد طويل تحت شجرة التفاح . كان كتابها قد سقط على النجيل وكان اصبعها ما زال يبدو وكانه يشير الى الجملة :

Ce pays est vraiment un des coins du monde où le rire des filles éclate le mieux......"

وكانها قد راحت فى النوم هناك . كانت احجار الاوبال على اصبعها تتوهج مخضرة ، تتوهج متوردة ، ثم تتوهج من جديد بلون برتقال لما كانت الشمس ، تصب اشعتها من خلال شجرة التفاح فيهم . وعندما هب النسيم ، تموج ثوبها كزهرة التصقت بساقها ، وتمايلت اوراق النجيل ، وجاءت الفراشة البيضاء ترفرف هنا وهناك تكاد تلامس وجهها . » هذه المقالات القصيرة (لا تتعدى الواحدة منها ثلاث صفحات) يمكن ان يطلق عليها «شرائح ملونة» Coloured Slices ، لقطات مزركشة ، متمنمات ، يمكن عرضها فى فانوس سحري ، او انطباعات . وكثيرا ما عقد النقاد المقارنات بين اسلوب فيرجينيا فى الكتابة والعرض وبين فن المدرسة التاثيرية Impressionist او فن التنقيط Pointillisme عند سورا Seurat (٥) .

وتتنوع مقالات الجزء الاول بشكل يسترعي الانتباه تبدأ « بالبستان » ومنه الى مجالات قريبة : صديق الانسان المخلص (كلب) ، النثر الانجليزي ، عادات وتقاليد ، رجال ونساء ، شيريدان ، توماس هاردي ، رسكين ، ريدبارد كيبلنج ، رالف والدو امرسون ، هنري ديفيد ثورو ، هيرمان ميلفيل ، روبرت بروك ، سيجفريد ساسون ، سيرجي اكساكوف ، ايفان تورجينيف دوستوفسكي، تشكيوف ، جين اوستين ، مسز جاسكيل ، مسز همفري وارد ، شيلي ، الجغرافية الادبية (ارض ثاكري وديكنز) .

من المؤكد ان هذه المقالات ستشكل مادة خصبة للابحاث فيما بعد . فبعد نشر هذه المقالات سينكب الباحثون على دراستها وفحصها وفهرسة مفرداتها ثم البدء فى تقصي مالاتها فى رواياتها فهي بمثابة المادة الخام التى قامت باستغلالها فنيا فى كتابة رواياتها .

وتتسابق الجامعات والمؤسسات والمكتبات فى انجلترا وامريكا حتى المانيا هي الاخرى بدات تدخل هذا الميدان ـ لاقتناء هذه المخطوطات والسندات الخطية حتى ان بعض الجامعات والمؤسسات العلمية الآن تتبارى فى التعاقد مع الاحياء من الكتاب المرموقين لاقتناء مخطوطاتهم ومسودات اعمالهم ، وتغريهم بمبالغ تفوق حدود تصورنا فى العالم العربى . وتنظر الجامعات الى هذا العمل على انه استثمار مادي وادبي فى آن واحد . وستكون هذه الجامعات بكل تاكيد قبلة للباحثين فى المستقبل تنافس فى مقتنياتها المتحف البريطاني .

فى محاولتنا الالمام بجوانب حياة فيرجينيا وولف لا يقتصر البحث على ما كتبته فى مذكراتها ورسائلها ومقالاتها بل يتعداه الى قراءة ما كتبه زوجها عنها. فبعد دراستنا لكتاب آلين بيبيت **الفراشة والنجم** الذى صدر عام ١٩٥٥ وبه فقرات طويلة مقتبسة من الرسائل المتبادلة بين فيرجينيا وولف وفيكتوريا ساكفيل وست اتجهنا الى « اليوميات » التى تحتوى على مجموعة لا باس بها من مذكراتها ويومياتها وتعتبر مصدرا هاما لتفهم فنها القصصي

(٤) In the Orchard : **Books & Porthraits,** p. 3.

(٥) انظر To The Lighthouse : Introduction by Terence Holliday, The Modern Library, New York 1937, p. xi.

واسلوبها في التفكير . والمصدر الثالث الذي اصبح بين ايدينا هو ترجمة ليونارد وولف الذاتية ونشر الجزء الاول منها **البذر** Sowing عام ١٩٦٠ ، والثاني **النمو** Growing عام ١٩٦١ والثالث **البداية من جديد** Beginning Again ١٩٦٤ ثم **انحدار على طول الطريق** Down Hill all the Way واخيرا **العبرة بالترحال لا بالوصول** The Journey not the Arrival ١٩٦٩ . واخيرا كتابا كونتين بيل الاول بلومزبري Bloomsbury ١٩٦٨ ومن بعده **سيرة فيرجينيا وولف** في جزاين ، الاول يغطي الفترة من ١٨٨٢ — ١٩١٢ والثاني من ١٩١٢ — ١٩٤١ .

تزاوج عقول حقيقي :

A Marriage of True Minds :

الدراسة الجديدة التي بين ايدينا دراسة مزدوجة تضرب عصفورين بحجر واحد ، ولكن الذي حدث ان مؤلفي الكتاب قد ضربا العصفورين بحجرين . فما هو السبب ؟ في مقدمته للكتاب تستشف حرص كونتين بيل البالغ في انتقاء كلماته ، ولا يخفى علينا سروره بصدوره وتحفظه على ما ورد فيه من معلومات تكشف عن جوانب من شخصية فيرجينيا وولف وزوجها ليونارد الذي حرص هو على التكتم عليها . كان كونتين بيل في سيرة فيرجينيا وولف هو الرائد الاول الذي اقتحم هذه الارض البكر ، ويقع على عاتقه العبء الاكبر في تعريف القراء والباحثين بالجزء الاكبر من خلفيتها العائلية والثقافية والادبية — فهو فرد من عائلتها ، ابن اختها فانيسا — وكان كتابه الذي قمنا بعرض لجزئيه (عالم الفكر — المجلد الخامس — العدد الرابع — ١٩٧٥) رائعا بحق وان كان به بعض المجالات التي وجد ، وربما بثاقب بصره ، عدم الجدوى في الخوض فيها . ولكن الباحثين وكتاب السير شأنهم شأن المخبرين السريين ورجال المباحث لا يألون جهدا في البحث والتنقيب ولا يرتاح لهم بال الا بعد اقتلاع الشجرة ، كما قلت ، من جذرها . وهكذا تموت « حياة » الاديب تحت هذه الهجمات المتتالية ، وتنهرأ الجثة تحت هجمات مبضع الجراح المتكررة . فهناك في حياة الناس اركان وزوايا يجب ان تظل في طي الكتمان والصون من ان تتداولها يد العبث بها . وكما كان د . هـ . لورنس يقول : « ان نشر مثل هذه المعلومات يعتبر تعرية للفنان ، بمثابة الالقاء بشيء جميل مرهف رقيق للكلاب والحمير والبغال » . ولكن المؤلفين — وان كانا يتمتعان بحاسة نقدية واعية وتقدير بالغ لفيرجينيا وليونارد وولف فقد آثرا كشف معظم «الاوراق» وهتك الحجب .

يقول كونتين بيل في مقدمة كتابهما الجديد هذا ، وبعد ان مدح واثنى على الجهد الذي بذل في تحليل وتقييم وتصنيف مادته الغزيرة :

« ليس هذا بكل شيء ، لانهما اضافا للدراسة فيرجينيا دراسة اخرى لليونارد وولف ، وهذه هي الاخرى ثرية بمادتها . هنا ، كما يجب ان اعترف ، كان عملهما اسهل لانهما كانا يلجان منطقة لم يتم استكشاف معالمها تماما ، ولكن النتائج لم تكن لهذا السبب اقل اثارة . يجب الا انسى ان انوه ، وان لم يخل ذلك من بعض الحسد ، انهما كانا سعداء الحظ بشكل مفرط في اكتشافهما مصادر فوتوغرافية جديدة وهي نوع من الوثائق التاريخية التي لها بكل تاكيد اهميتها . فكتب كهذه ، واقصد بذلك تلك الدراسات التاريخية الصادقة الجادة ، هي كل ما كنت اتمنى ان تصدر كنتيجة لما قمت انا به من اعمال . فعندما طلب مني ليونارد وولف منذ ١٢ عاما تقريبا ، ان اكتب السيرة الرسمية لفرجينيا ، كانت تراودني شكوك عديدة فيما لو كان يجب علي ان اضطلع بهذا العمل . ومن بين الاشياء التي دعتني الى اتخاذ قرار الكتابة في النهاية كان ، بكل تاكيد ،

اعتقادي بان عملى سيوفر الاساس الرئيسى لدراسات مثل **تزاوج عقول حقيقى A Marriage of The Minds** ، فهذا الكتاب ، او بالاحرى، فكرة كتابة كتب كهذا الكتاب ، كانت فى المقام الاول ، هى المبرر الاساسى لصدور كتابى .

ربما اخاطر باعطاء صورة عن نفسى باننى متباه او ممل ، لهذا يجب ان اناقش بعض الهواجس التى راودتنى عندما كنت افكر فى اتخاذ القرار بشأن الاستجابة لعرض ليئارد السخى ، ولماذا قررت فى النهاية ان اقـوم بالمحاولة ..

فى عام ١٩٦٤ كانت توجد مادة ادبية ضخمة مكرسة لدراسة فيرجينيا وولف ، ولكنها كانت تنقسم الى جزئين غير متناسقين . ففى جانب كانت توجد دراسات آلين بيبيت : **الفراشة والنجم(٦)**، وكان فى واقع الامر ســيرة فيرجينيا وولف . وفى الجانب الاخر كان يوجد عدد كبير من المراجع النقدية التى تعالج اعمالها ، وكان التباين والفصل بين النوعين واضحا . **لقد زينت آلين سيرتها باشارات مقتضبة الى اعمالها ، وغالبا ما زودنا النقاد بالنزر اليسير عن حياتها** . كان هذا الاتجاه فى الواقع ، وان لم يكن هو الســبب الوحيد ، هو مصدر قلقى . لقد كان من المتوقع ان يكون كاتب الســيرة ناقدا ، والناقد كاتب سيرة . وبالرغم من اننى كنت اؤمن بانه بامكانى ان اكتب وصفا مقبولا لحياة فيرجينيا وولف، فقد كانت تراودنى شكوك جادة فيما لو كان بامكانى ان اقول اى شىء جديد او على الاقل شيئا مثيرا عن اعمالها . لكى آتى بشىء جديد كان يحق هـو الشىء المخيف ، فلكى اقوم بذلك كـان هـذا يعنى وبوضوح انه من الضرورى ان اقرا كل ما كتب عن اعمالها من قبل الاخرين وهذا ، ويجب ان اعترف بذلك، كان يبدو لى من الاعمال البطولية المستحيلة .. لهذه الاسباب مجتمعة اعتقـد ان ما اتخذته كان قرارا حكيما : **حكيما** ، نعم ولكنه ايضا كان قرارا **جبانا** . فلو كان لدى ثقة اكثر بقدراتى فربما قبلت الاضطلاع بالمهمة . كنت اتمنى ان اخرج بنقد ادبى ، تماما كرغبتى فى كتابة رواية او قصيدة، ولكن ذلك كان يفوق قدراتى وطاقاتى . »

هذا ما كتبه كونتين بيل فى مقدمة هـــذا الكتاب الذى صدر عام ١٩٧٧ وكان صادقا مع نفسه . ففى عرضنا لكتابه سيرة فيرجينيا وولف عام ١٩٧٥ فى **عالم الفكر** قلنا فى صفحة ١١٣٥ :

« ما يهمنا فى هذه الترجمة هو تسجيل المؤلف لحالاتها النفسية المتعاقبة ومنها نرى انهـا كانت متصورة لعشق الحيـاة بالوانها المختلفة . ونأخذ عليه انه لم يتعلم من فيرجينيا وولف طريقة رسم الشخوص من عدة زوايا فى آن واحد والضاع بل واستسلم للسـرد المحلى الزمنى فخرج التمثال فى بعد واحد ، يخلو من التجسيد . كان يجب عليه الا يرقب تحركات جسدها بل تنوع فكرها بصورة اعمق . كنا نود مثلا ان نراه يناقش فلسفة جورج مور الجمالية فى فكرها وفى افكار مجموعة بلومزبرى، ففى الفهرس للجزء الاول له سبع اشارات وفى الجزء الثانى اشارة واحدة . وبينما تحظى قصتها **مسز دالواى** بثلاث اشارات نرى ان علاقة فيرجينيا وولف بشقيقها من زوجـة ابيها تحظى بنصيب الاسد . »

كان كونتين بيل كما قلنا صادقا بل ومتواضعا فى هذه المقدمة . وربما كان حكمنا على كتابه الاخير عند عرضه قاسيا والرجوع الى الحق فضيلة . مـن الصعب على فـرد واحـد ان « يكمل » او « يتم » او « يقتل » موضوعا باكمله . طرق البحث العلمى الحديث تتطلب

---

(٦) الفراشة هى فيرجينيا وولف والنجم زوجها ليئارد ،يحاول مؤلفا الكتاب الجديد استغلال هذه الايحاءات الرمزية

العمل الجماعي ، تتضافر فيه جهود باحثين في مجالات مختلفة . حياة الكاتب الفنان الخلاق متعددة الاوجه ، يمكن ان يشارك فيها الناقد والمؤرخ وعالم اللغة والاحصاء ، وعلماء النفس والاجتماع وحتى الاطباء . فالى يومنا هذا لم يستطع احد من الدارسين كما هو شائع في الاوساط الادبية ان يقول الكلمة الفصل في هاملت او بلوم في **عوليس** او ايهاب في **موبي ديك** . ويثني كونتين بيل على المؤلف جورج سبيتر G. Spater الذي يأتي من الجانب الآخر للمحيط الاطلسي ، من العالم الجديد ، من امريكا ، بوجهة نظر جديدة ، وباسلوب جديد في البحث ، « بعدته » الامريكية المعاصرة . ولكن بالرغم من هذا الثناء والمديح في الفقرات الاولى من المقدمة الرصينة يبدي اسفه لان توقعاته وآماله التي راودته لم تتحقق بظهور هذا الكتاب تماما . فلماذا يا ترى ؟ هنا يبدي كونتين بيل نفس المخاوف التي اشرت اليها في عرضي لكتابه عام ١٩٧٥ . فيقول لنا :

« لقد تبع حياتها الرسمية فيض من الدراسات الذليلة الضارية ، معظمها انتقادي اكثر منه واقعي حقيقي ، بينما اخذ البحث عن الحقيقة ينحو نحو الطيش او الدعارة (ودعوني اعترف ، ولو انه اعتراف مشين ، بانني قد افضل قراءة اي طيش او دعارة فكرية في الصحافة عن قراءتها في النقد الادبي) . وهذه الاعمال هي انتاج جانبي لما يمكن ان نسميه في الدوائر الاكاديمية بالصناعة النامية ، وقد وصل حجمها الى الحد الذي دفعني الكتابة في مقدمة خصصت لبلومزبري ان اتساءل : الم تكتفوا بعد ؟ »

ويختتم مقدمته بشيء من الامل الذي يشوبه الاسى :

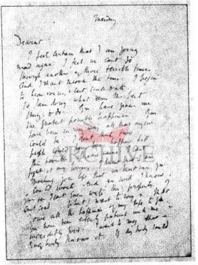
« لا يزال هناك ما يكفي من الجهل بالامور ليبرر ظهور عمل مماثل لهذا الكتاب ولمائة مرة اخرى . والشيء المحزن من وجهة نظري هو ان الجهود التي بذلت لتزويد القارىء بحقائق عن بلومزبري لم تكن كافية للحد من استشراء مجموعة متنوعة من الخرافات والتشويش . لكي نفعل ذلك اعتقد ان ما نريده هو : شخص ذكي شريف ، شخص في استطاعته ان يفحص ويقارن ويمحص ويستوثق من هذه الادلة ، شخص يستطيع ان ينظر بعين جديدة ويحلل **التعميمات القديمة** ، **يفرس دفاتر** الحسابات ، يبحث عن ادلة مرئية جديدة ، يسبر اغوار تلك المخلوقات الغامضة كحواري كمبردج مثلا ، يعصر معلوماتنا المتزايدة المتسارعة ويزودنا بملخص واف موثوق به سهل القراءة . ان ما نريده في واقع الامر هو : كتاب كهذا . » (**يناير ١٩٧٧**)

يحتوي الكتاب على **٢١٠ صفحة وبه ١٥٠ صورة** فوتوغرافية من **احجام مختلفة معظمها** ينشر لاول مرة . لقد صدرت عدة كتب عن جماعة بلومزبري وهو الاسم الذي يطلق على مجموعة من الكتاب والادباء والنقاد والرسامين عاشوا او كانوا يتقابلون بانتظام **في الفترة من** ١٩١٠ - ١٩٤٠ في هذا الحي الذي يقع في الجزء الغربي من وسط لندن . كانت المجموعة تضم فيرجينيا وولف وليونارد وولف وليتون ستراتشي وكينز واحيانا ادوارد مورجان فورستر وبرتراند رسل وديزموند مكارثي ومن الفنانين والرسامين دوجلاس جرانت وفانيسا (اخت فيرجينيا وولف) وروجر فراي . وكلها ، كما ترى ، اسماء لمعت في الادب والفن .

ويعتقد كونتين بيل وغيره ان عدد الكتب التي صدرت من هذه المجموعة قد زاد عن الحد فعلا مما حدا به الى التساؤل : « الم تكتفوا بعد ؟ » . ولكن الكتاب الذي نحن بصدده يعد كتابا فريدا بحق وهو يشبه في منحاه ، والى حد كبير ، وان لم يكن بنفس الموسوعية والشمول ، كتاب ريتشارد المان من جامعة اوكسفورد عن جيمس جويس وحياته وفنه واعماله ، فهو الآخر يزخر بالصور والتفاصيل







Tuesday

Dearest

I feel certain that I am going
mad again. I feel we can't go
through another of those terrible times.
And I shan't recover this time. I begin
to hear voices, & can't concentrate.
So I am doing what seems the best
thing to do. You have given me
the greatest possible happiness. You
have been in every way all that anyone
could be. I don't think two
people could have been happier till
this terrible disease came. I can't
fight it any longer. I know that I am
spoiling your life, that without me you
could work. And you will I know.
You see I can't even write this properly. I
can't read. What I want to say is that
I owe all the happiness of my life to you.
You have been entirely patient with me &
incredibly good. I want to say that —
everybody knows it. If anybody could

نص الخطاب الذي كتبته فيرجينيا وولف لزوجها قبل انتحارها.

الدقيقة التي شغلت المان لفترة تزيد عن ثلاثة اعوام . ليس الكتاب الجديد هذا عن بلومزبرى ولكنه يركز الاضواء على اثنين من ابرز اعضاء هذه المجموعة الفذة التى ، وان لم يتخلد اسمها تحت « بلومزبرى » ، الا انها تركت بصمات واضحة على صفحات الادب الانجليزى. يعتمد هذا الكتاب كسابقه على ارشيف المعلومات الضخم الموجود بجامعة سسكس والتى قام جورج سبيتر حديثا بتصنيفها وتبويبها ، هذا بالاضافة الى تلك المجموعة النادرة من الصور التى حصل عليها المؤلفان من البوم صور لينارد وولف الخاص ، ولم يكن معظمها قد نشر الى الان . هذه المجموعة من الصور وبعض السندات الخطية تعطى الكتاب اهمية خاصة وتجعل منه مرجعا موثقا فريد القيمة .

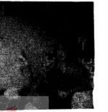
بعد وصف مسهب لخلفية فيرجينيا وولف ولينارد وولف يزودنا المؤلفان بحصيلة من المعلومات تساعدنا على اعادة التأمل فى حياة فيرجينيا ولينارد من اليوم الذى تزوجا فيه عام ١٩١٢ حتى مأساة انتحارها عام ١٩٤١ . ونجد فى الكتاب ، وربما لاول مرة ، سجلا حافلا ، ولكنه ليس سجلا بلا حياة . حقيقة هو سجل اثرته المعلومات الجديدة ، سجل مدعم بالوثائق والمستندات لحقائق ووقائع حياة هذا الثنائى العجيب ، وخاصة تلك الفقرات التى تعالج حالات فيرجينيا وولف النفسية التى ادت الى انتكاسات انهيارها العصبى المتكرر واخيرا الى جنونها ثم انتحارها . كذلك يعنى الكتاب بالاساليب التى اتبعها زوجها لينارد فى علاجها والتخفيف من حدتها، كما يتطرق الى مشاكلهما العائلية مع نبذات عن متاعبهما المالية .

كان لدينا فى مكتبة فيرجينيا ولينارد وولف فى الستينات عملان من اهم الاعمال التى تعالج سيرتيهما : الترجمة الذاتية التى كتبها لينارد وولف فى خمسة اجزاء ، وسيرة فيرجينيا وولف لكوينتين بيل فى جزئين . ومنذ ذلك الحين بدأت بعض الكراسات والرسائل فى الظهور تباعا لكليهما . ففى عام ١٩٦٢ حصلت مكتبة نيويورك على مجموعة منها اضيفت الى مقتنيات برج والتى تعرف الآن بمجموعة برج The Berg Collection of the New York Library هذه المجموعة الجديدة اشتملت على ٨٤ خطابا من ليتون ستراتش الى لينارد وولف . وكان الاعتقاد السائد انها فقدت . بعض هذه الخطابات يلقى الضوء على المساعى التى بذلها ليتون ستراتش ليشجع لينارد على الزواج من فيرجينيا ، (الفصل الخامس فى الكتاب عنوانه: المغازلة والزواج Courtship and Marriage وفى هذه المجموعة من الرسائل التى اشتراها برج خطاب فريد لانه الخطاب الوحيد الذى فى حوزتنا بخط لينارد اثناء فترة الخطوبة .

الاجزاء الثلاثة الاولى من رسائل فيرجينيا وولف والتى قام باعدادها للطبع نايجيل نيكولسون ونشرت عام ١٩٧٥ ـ ١٩٧٧ ، استفاد منها الباحثان فى هذا الكتاب . كما ان الفصلين الثامن والتاسع يستغلان ، فى رسم صورة واضحة لفيرجينيا وولف من جانب معين، كتاب **صورة زواج** Portrait of a Marriage لنفس المؤلف وفيه يدرس ويحلل العلاقة بين ساكفيل ويست وفيرجينيا وولف. (٧) وليس هناك ما يدعونا للاسهاب فى وصف هذه العلاقة وشذوذها ، ويكفى نظرة واحدة الى الصورة

(٧) ساكفيل ويست (مسز هارولد نيكولسون). توطدت العلاقة بين فيرجينيا وولف وفيتا ساكفيل يست كما توطدت بينها وبين كاترين مانسفيلد . انظر اورلاندو Orlando **وعالم الفكر ص ١١٥٢ المجلد ٥ العدد ٤ : الرجل والمرأة : اورلاندو.**

رقم ١٢١ في الكتاب لنتساءل : أهذه صورة لرجل أم لامرأة ؟ أما الارشيف الضخم الخاص



(ساكفيل ويست)

بلينارد وولف الذي يحتوي على ٦٠٠٠٠ من الرسائل والوثائق والذي حظيت بإقتنائه جامعة سسكس Sussex والذي تم فرزه وتصنيفه عام ١٩٦٩ فيحتوى على مذكرات لينارد الخاصة بالفترة التي قضاها في سيلان وقد استغل المؤلفان مادتها في كتابة الفصل الرابع . أما السجلات الاصلية ودفاتر الحسابات لمطبعة هوجارث فيعالجها الفصل السابع ، اما مذكرات لينارد للفترة المبكرة من حياته ١٩٩٨ فتظهر في الفصل الاول . من بين الاضافات الجديدة للعلاقة بين فيرجينيا وولف وكاترين مانزنفيلد (٨) ١٥ رسالة لم تنشر من قبل يشير اليها المؤلفان في الفصل التاسع .

وقد اطلع المؤلفان على المذكرات الشخصية للينارد وولف وكثير من الوثائق الاخرى التي تعالج الفترة ١٩١٠ ـ ١٩٦٩ من حياته . وقد امكن من خلال دراسة دقيقة لهذه الاوراق من تصحيح كثير من الاخطاء التي وردت في الاجزاء الخمسة التي صدرت لسيرة لينارد وولف الذاتية والتي كتب لينارد الجزء الاكبر منها وهو في سن الثمانين ! . ويشير المؤلفان تباعا الى هذه الاخطاء في النص الذي بين ايدينا الان ، ولكن كثيرا ما يزود المؤلفان القارىء بالمعلومات الصحيحة دون الاشارة الى اماكنها الاصلية في الترجمة الذاتية المنشورة .

وقد كان من حظ المؤلفين ان سمح لهما بالاطلاع على الصورة المحفوظة في خمس « البومات » تعرف باسم « البومات منزل مونكس » وهي الان في حوزة مسز بارسونز ، هذه الالبومات الخمسة بالاضافة الى «البوم» آخر في مجموعة بيرج جعلت من الممكن نشر اكثر من ١٠٠ صورة لم تظهر في اى كتاب آخر من قبل .

من هو المؤلف الاول جورج سبيتر ؟ مارس هذا الرجل ثلاث حرف : اولا المحامات في مدينة نيويورك لمدة ٢٥ عاما ، وثانيا رئيسا لمجلس ادارة الخطوط الجوية الامريكية American Airlines Inc. من ١٩٦٨ الى ١٩٧٣ وبعد ذلك زميلا بجامعة سسكس حين وجد الفرصة لاشباع هوايته في مزيد من الاهتمام بحياة فيرجينيا ولينارد وولف والتاريخ الطويل المطبعة هوجارث . وانكب في الفترة الاخيرة على اعداد كتالوجات لهذه الوثائق بالجامعة . وقبل ان يشترى لنفسه منزله الحالي الذي يعيش فيه وهو عبارة عن كوخ صغير يعود بناؤه الى القرن الخامس عشر ، كان يعيش مع زوجته في منزل مونكس : منزل لينارد وفيرجينيا وولف في رودميل .

المؤلف الثاني يان بارسونز عمل بالنقد والنشر لفترة طويلة . اول لقاء له بفرجينيا وولف ولينارد كان عام ١٩٣٥ وكان يعمل

٨ ـ انظر المرجع السابق .

بالنشر مع شاتو ووينداوس Chatto and Windus لمدة ٧ اعوام ويتفاوض مع فيرجينيا وولف لنشر بعض اعمالها في كتب الجيب تصدر عن دار شاتو ووينداوس في سلسلة مكتبة فينيكس The Phoenix Library وفي عام ١٩٤٢ انتقل لينارد الى منزل بجوار المنزل الذي يسكن فيه يان وتريكي بارسونز في فيكتوريا سكوير . وبدأت المعرفة تتطور الى صداقة . وظلت قائمة حتى وفاة لينارد بعد ٢٧ عاما . وكانت مطبعة هوجارث قد انضمت الى دار شاتو ووينداوس وبهذا اصبحا من اصحاب شركة واحدة . فهو اذن مؤهل للاشتراك مع سبيتر في استكمال صورة هذا الزواج الفريد لفيرجينيا ولينارد وولف .

في بحثنا هذا سنركز الضوء الى حد ما على حياة لينارد وولف وشخصيته لاننا عالجنا حياة فيرجينيا وولف في عرضنا السابق بمجلة **عالم الفكر** عام ١٩٧٥ ونحن نعرض سيرتها . فالكتاب يبدأ بلينارد وولف ليستعرض ايام صباه ، ويسير المؤلفان على نفس النسق الذي سار عليه كونتين بيل . نشأ لينارد وولف في عائلة كبيرة كفيرجينيا وولف ، فقد كان في منزل وولف تسعة اولاد ومات العاشر في طفولته . ولد اول طفل عام ١٨٧٧ ، وبانتظام كان يضاف للعائلة فرد جديد كل عام حتى سنة ١٨٨٩ . كان منزل العائلة كبيرا يتناسب مع عدد افرادها ، بالاضافة الى ٨ من الخدم ومربية للاطفال .

كان والد هذه المدينة الصغيرة هو سيدني وولف ـ محام ـ له دخل يربو على خمسة آلاف جنيه في العام وينحدر من عائلة يهودية كبيرة العدد تتميز « بخشونتها وصرامتها » . كانت الام ماري وولف من مواليد هولاندا وتنحدر هي الاخرى من عائلة يهودية هاجرت الى لندن ايام طفولتها . وكان من المتوقع ان يتتبع لينارد خطوات والده ويدرس المحاماة ولكن والده توفي عام ١٨٩٢ في سن مبكرة (٤٨ عاما) ليترك ارملته ومعها ٩ أولاد اكبرهم يبلغ ١٦ سنة واصغرهم ٣ سنوات . اضطرت الارملة الى تسريح الخدم والى الانتقال الى منزل متواضع في شارع كولينوث . وحصل لينارد على منحة والتحق بمدرسة القديس بولص ، ثم لحق به ثلاثة من اخوته . وابلى لينارد في مدرسة القديس بولص بلاء حسنا ، وتعلم اللغات الكلاسيكية ـ اليونانية واللاتينية ـ وظل يقرأها ويكتبها بطلاقة طوال حياته . عملت اخته بالكتابة للاطفال ونشرت أول قصة لها عام ١٨٩٤ ثم ظهر لها كتابان للاطفال عام ١٨٩٧ ، ١٨٩٨ . ثم التحق لينارد بجامعة كمبردج وتبعه ادجار وسيسيل وفيليب . ونقرأ في مذكراته وهو في سن ١٨ :

« اعتقد انني بدات اعلن انني متشكك ، وانني في المستقبل لن اذهب الى الكنس اليهودي ، وانا متأكد ان هذه الفكرة كانت تراودني حتى قبل ان اتخذ قراري هذا . وعندما اعلنت صراحة امام والدتي انني لا اؤمن بيهوة اخذت تبكي ، ولكن دموعها لم تكن مقنعة بما يكفي . لقد حزنت فعلا ... لانني لم اعترف بالرب يهوه ولرفضي الذهاب الى الكنس ولكن حزنها استمر لفترة قصيرة . »

لما تزوج لينارد من فيرجينيا لم تحضر والدته حفل الزفاف ولا حتى اخوته واخواته ، ولكنه بالرغم من هذه القطيعة ظل حريصا على زيارتها بانتظام حتى وفاتها . وعندما التحق بجامعة كمبردج كان قد نجح في تسليح نفسه جيدا كما يقول ، بارتداء عدة « دروع » تقية من هجمات وانتقاضات العالم الخارجي ، ظلت هذه « الدروع » تقي وتحفظ « لب » ذاته فائقة الحساسية . وقد استطاع بمرور السنين ان يقوي هذه « الواجهة » حتى ازدادت سمكا وصلابة . بهذه الدروع الواقية ذهب الى كمبردج عام ١٨٩٩ وهو مسلح بخلفية قوية من الثقافة الكلاسيكية التي اكتسبها في مدرسة القديس بولص ، وبمنحة مالية تغطي معظم مصروفاته ، وقوقعة متينة صلبة

تقيه صروف الدنيا ، وايمان قوى بذكائه ، وحرية جديدة من معوقات معتقداته .

حواريو كمبردج : جماعة بلومزبري

كتب ليونارد فى الجزء الاول من مذكراته : « من الضرورى هنا ان تقول شيئا عن الجمعية ـ الحواريون ـ وما كان لها من اهمية قصوى فى حياتنا ، وما كان لها من تأثير بالغ على عقولنا وصداقاتنا وتصرفاتنا . » لقد تم اختيار ليونارد عضوا فيها عام ١٩٠٢ وكان من بين اعضا الجمعية من طلبة كمبردج ساكسون سيدني تيرنر ، ليتون ستراتشى ، اينزورث ، رالف هوترى ، ج . شيبارد (اصبح فيما بعد وكيل كينجز كوليدج ـ كمبردج) ، وفيما بعد التحق بها مينارد كينز . كان من اعضاء الجمعية العاملين ادوارد مورجان فورستر ورجر فراى وديزموند مكارثي وبرتراند رسل والفريدنورث هوايتهيد وجيرالد بلفور ، ج . هاردى و ج . م . تريفليان واخيرا الفيلسوف جورج مور . وفيما بعد اصبح سبعة من هذه الاسماء اللامعة يكونون دائرة تعرف باسم بلومزبرى وهم : ليناردي ، سيدني تيرنر ، ستراتشى ، كينز ، فورستر ، فراى ، ومكارثى مكارثى .

كان اعضاء الجمعية يتم اختيارهم بدقة متناهية. وكان برتراند رسل يعتقد انالجمعية كانت تجتذب اكثر الناس العقلانيين بروزا ولم تكن تسمح قواعد الجمعية ولوائحها بقبول اكثر من ثلاثة اعضاء جدد فى العام الواحد . الا أن بعض بنودها كانت تسمح بقبول بعض الطلبة فى عضويتها قبل تخرجهم من بين من ابدوا منهم مهارات بارزة فى كتابة المقالات او فى امتحانات القبول للحصول على المنح الدراسية . كانوا يضعونهم تحت المراقبة الدقيقة ويتتبعون سير تقدمهم الاكاديمي فى السنة الاولى على وجه الخصوص من حياتهم الجامعية . فكانوا يدعون لتناول الشاى مثلا او للتمشى مع اعضاء الجمعية دون ان يعلموا السبب الذى من اجله وجهت اليهم هذه الدعوات . وكان اعضاء الجمعية القدامى يطلقون على هؤلاء المريدين المترهبنين كلمة « اجنة » Embryos .

لم يكن للعواطف او الدوافع الشخصية او القرابة او الوساطة اى دخل فى اختيار الاعضاء ، حتى أن ليزلى ستيفن ، وكان اخوه عضوا فى الجمعية ، لم يحظ بعضويتها بالرغم من شهرته ، وكذلك اولاد سير ليزلى ـ توبى وادريان ستيفن . ولكن جوليان بيل وهو ابن فانيسا ستيفن وكلايف بيل (ولم يكن عضوا) اختير عضوا فى الجمعية بعد ٨٠ عاما من فشل جده فى الالتحاق بها . كان العضو الذى يقع عليه الاختيار يعتبر وكانه « ولد من جديد » عند الاحتفال بتدشينه . وعند دخوله فى العضوية كانوا يقدمونه الى « الفلك » The Ark ـ وهو صندوق من خشب الارز احتفظت فيه الجمعية بوثائقها وفيها محاضرها القديمة والسجل الذى مهره كل عضو بامضائه، وورقة تقدم بها كل عضو وقراها امام اعضاء الجمعية. من الجدير بالذكر ان اعضاء الجمعية اللذين حضروا العشاء السنوى للجمعية فى ١٦ ابريل ١٩٦٩ وبعد التداول فيما لو كان من الممكن اتاحة الفرصة للباحثين للاطلاع على سجلات الجمعية فى سنواتها الاولى عند تأسيسها كان قرارهم : « فى الوقت الحاضر . . . لن يتم اى تعديل فيما يختص بمبدأ السرية الاساسي. »

كانت اجتماعات الجمعية تعقد ، اثناء الفصول الدراسية ، مساء كل سبت ، ويقدم الشاى ومعه شرائح من الخبز المقدد والانشوجة التي كان يطلق عليها « الحيتان » . ويجلس الاعضاء فى دائرة على بساط المصطلى يتحلقون العضو الذى سيقرأ عليهم ورقته التي تستغرق قراءتها من ربع الساعة الى الساعتين . بعد قراءة الورقة تبدأ المناقشة التي كان من الضرورى ان يشترك فيها كل عضو من الاعضاء . وكان على صاحب الورقة ان يرد على الاسئلة . وفى النهاية يتخذ القرار

بالتصويت المباشر . وقبل ان ينفض الاجتماع يختار الحاضرون موضوعا يعده أحد الاعضاء للجلسة القادمة ، يختاره الاعضاء من بين اربعة مواضيع يقترحها من قام بادارة الجلسة، وعادة ما كان احدها من الموضوعات الفكاهية. ولكن معظم المناقشات كانت تدور حول موضوعات ادبية وفلسفية . وقد علق لينارد فيما بعد على عدم اهتمام الجمعية بالمشاكل الاجتماعية قائلا : « لم تبد الاحوال الاجتماعية مثيرة للخوف او خطرة قبل عام ١٩٠٠ كما تبدو الآن اذا ما تاملناها . . . لقد كانت الحرب العالمية الاولى هي التي جعلت الناس تفكر كما نفكر اليوم » .

في هذا دليل واضح على عدم اهتمام فيرجينيا وولف لا بالحرب العالمية الاولى ولا بالاحوال الاجتماعية في رواياتها . ويشاركها معظم الروائيين المعاصرين ممن لهم وزنهم في مجال الادب الحديث في هذا الاتجاه .

لم تكن هذه الاجتماعات قاصرة على الاعضاء من الطلبة ولكنها كانت مفتوحة لبعض الاساتذة والمدرسين من الاعضاء او اى عضو آخر قد يكون في مدينة كمبردج في وقت انعقادها ، وكان لهم حق الاشتراك في المناقشة الدائرة ولهم راى في اختيار « الاجنة » من الاعضاء الجدد . اما الاعضاء الذين يتخرجون من الجامعة وبالتالى يصعب عليهم المواظبة على حضور اجتماعات الجمعية ايام السبت فقد كان يقال عنهم انهم قد « طاروا » واصبحوا « ملائكة » .

كان الشعور باهمية الانتماء الى هذه الجماعة يعود بلا شك الى الاجراءات الصارمة التي كانت تتبع في انتقاء اعضائها بدقة والى الاهداف الفلسفية النبيلة التي كانوا يسعون لتحقيقها . كان اعضاؤها اخوانا لأفلاطون (٩) ولعدد كبير من الفلاسفة العظام ، كانوا يسعون للعيش في عالم الحقيقة للميتافيزيقيين الالمان فتجدهم لا يخضعون لعبودية الزمان والمكان. وفي تباين واضح كان يعيش الاخرون ـ من غير الاعضاء ـ في عالم الظواهر World of Appearances شانهم في ذلك شان «الاجنة» ويطلق عليهم Phenomena وقد كتب برتراندرسل وبعد سبعين عاما يقول : « كان المبدا الاساسى في المناقشات هو الا يكون هناك من المحظورات Taboos اى شيء ، اية قيود ، ولا شيء يمكن ان يكون مثيرا للاشمئزاز او باعثا على الصدمة ، ولا عوائق تحد من الحرية المطلقة للفكر والتامل » .

اضافة الى الاجتماعات الدورية كان يقام حفل عشاء سنوى برئاسة احد « الملائكة » من الاعضاء، يقترح نخبا على شرف الجمعية ويستجيب له نائب الرئيس وهو احدث عضو في الجمعية . بعد ذلك ينظم الرئيس سلسلة من الانخاب ، يقدمها الواحد تلو الاخر ويرد عليها بعض الاعضاء من الحضور ، وكانت هذه الانخاب المتتالية مجالا رائعا لابراز فصاحة الحواريين وذكائهم وحنينهم لسوالف الايام . في عام ١٩٢٢ ، عندما كان سير رالف هوترى، الخبير الاقتصادى العالمى ، رئيسا للجمعية كانت الانخاب كما يلي :

الفلك	The Ark
الحيتان	The Whales
بساط المصطلى	The Hearth Rug

---

(٩) اشارة الى سير توماس براون ١٦٠٥ ـ ١٦٨٢ : Sir Thomas Browne
" ...methink we yet discourse in Platoes denne, and are but embryon Philosophers. "
Hydriotaphia or **Urn Burial**, 1658, Ch. IV.
والكتاب تقرير علمي عن ٥٠ من جرار حفظ رفات الموتى اكتشفت في مدينة نورتش بمقاطعة ايست انجليا بانجلترا ويعالج تقاليد وعادات الدفن بوجه عام .

ولكن ، ما هو الاثر او الاثار التى خلفتها العضوية على اعضائها وفي المجتمع والدوائر الادبية والفلسفية ؟

اولا : كان للجمعية دائما بطلها ، وان لم يكن ، بين اعضائها العاملين ، بطل عالى يحظى بتقديرها واحترامها . ففى السنوات الاولى وقع اختيار اعضائها على بارتولد نيبور Barthold Niebuhr المؤرخ الالمانى الذى ادخل الاساليب العلمية الحديثة فى دراسة التاريخ . وعندما اصبح ستراتشى وليونارد من بين اعضائها اصبح البطل جورج مور George Moore ، وفيما بعد عين زميلا بكلية ترينيتى (كمبردج) ثم استاذا للفلسفة.

كان لجورج مور اثر كبير فى فكر وفلسفة جماعة بلومزبرى وغيرها وذلك فى ثلاثة مجالات اعتبرها من اهم المجالات وهى: تحديد وصياغة السؤال قبل البدء فى الاجابة عنه : رفض المذاهب والاراء المعترف بها ما لم يمكن اثبات حقيقتها : التعبير عن الاراء والافكار باسلوب سهل واضح . وكان السؤال الذى نجده دائما على طرف لسانه هو : «ماذا تعنى بالضبط ؟» كانت عقلانيته المتناهية هى التى اجتذبت الطلبة بجامعة كمبردج الى محاضراته وكان يلقى بآرائه على مسامع جمهوره مستعينا بملامح وجهه والتعابير التى كانت ترتسم على قسماته: بريق العينين وفتحهما ، رفع الحاجبين ، اخراج اللسان وهز الراس بشدة علامة للنفى حتى يشعث شعره . ومع كل هذه المزايا الشخصية يشير المؤلفان الى شذوذه الجنسى، كما اشاروا الى شذوذ ادوارد مورجان فورستر وغيره من قبل . وكما قال كينز فيما بعد : « لقد تقبلنا عقيدة جورج مور ولكننا رفضنا اخلاقياته . » اما ليونارد ، فعلى النقيض من كينز ، فقد انكر عبارة كينز . وهذا الانقسام الواضح فيما يختص باخلاقيات هذه الجماعة انتقل الى اعضاء جماعة بلومزبرى

ثانيا : كانت الجمعية تنفرد بغرابة العلاقة بين رئيسها واعضائها من جيل لآخر . فنلاحظ ان فردا بعينه يمارس نفوذا قويا فى نشاطها وعلى وجه الخصوص فى اختيار اعضائها الجدد . فقد خلف ف . د . موريس (١٠) ، فى منتصف القرن التاسع عشر ، هنرى سيدجويك (١١) وتبعه فى رئاستها اليس ماكتاجارت ومن بعده جورج مور . ومن الملاحظ ان كل هؤلاء من اساتذة فلسفة الاخلاق بجامعة كمبردج . كان المنصب يتطلب الحذق والبراعة والذكاء ، ولهذا لم تنشأ ازمات فى تاريخها الطويل حتى عندما التحق بعضويتها اليتون ستراتشى ومينارد كينز وكانا يتميزان بالاندفاع والمزاج الشاذ الغريب والثقة الفائقة بالنفس ، واصبح لهما صوت مسموع فى جلساتها . من اسباب تكتم الازمة التى سنشير اليها قدرة جورج مور على السيطرة على الثائرين الصغيرين ، ستراتشى وكينز ، فقد كان هو الاخر شابا مثلهما .

كان سبب الازمة مجرد صدفة ، فبينما كان ستراتشى يفحص بعض اوراق الجمعية ومستنداتها ، وكان سكرتيرا لها فى ذلك الوقت تأكدت لديه قناعة بأن عددا كبيرا من اعضاء الجمعية القدامى كانوا « يميلون سرا الى الشذوذ الجنسى دون ممارسته » . فراح هو وكينز دون التقيد بأى ضوابط خلقية

(١٠) Frederick D. Maurice : ١٨٠٥ – ١٨٧٢ من رجال الدين ، التحق بكمبردج عام ١٨٢٢ بكلية ترينيتى ثم بجامعة اكسفورد عام ١٨٣٠ بكلية اكستر . وفى عام ١٨٤٦ عين استاذا للادب الانجليزى والتاريخ ، ثم استاذا للاهوت بجامعة لندن . وفى عام ١٨٦٦ اختير استاذا للفلسفة بجامعة كمبردج .

(١١) Henry Sidgwick : ١٨٣٨ – ١٩٠٠ تعلم فى كمبردج ثم عين استاذا للفلسفة . استقال من منصبه فيما بعد لاعتراضه على قوانين مجلس الجامعة فيما يختص بمنح الدرجات العلمية للمرأة .

يؤكدان اهمية الجاذبية الشخصية في اختيار الاعضاء الجدد من « الاجنة » ! فيكتب ستراتشي عن احدهم : « يبدو متوردا مبهجا كما يجب ان تكون عليه الاجنة ! » ولكي يقبل من الاعضاء الجدد من كان « متوردا مبهجا » انحاز ستراتشي وكينز بشدة لمرشحيهما ولمكنا من التغلب على تقاليد الجمعية التي كانت تنص على اختيار الاعضاء من الطلبة في السنة الاولى . وعندما كانا ينجحان في ذلك كان الصراع يبدأ بينهما فيمن تكون له حظوة صداقة العضو الجديد . يقول برتراند رسل في سيرته الذاتية : « كانت العلاقات الجنسية الشاذة بين الاعضاء ولمدة شيئا عاديا ، ولكنها لم تكن معروفة في ايامي . »

وقد سبب هذا الاتجاه انقساما واضحا بين الاعضاء السبعة الذين اصبحوا فيما بعد من مؤسسي جماعة بلومزبري : لقد كان ستراتشي وكينز يمارسان الشذوذ الجنسي؛ ادوارد مورجان فورستر وكان يميل الى ذلك بطريقة مستترة ، وكان اكبر سنا من ستراتشي وكينز ، يبدو انه اتجه الى ممارسة الشذوذ عندما برزت هذه النزعة بوضوح فيهما : اما ليونارد وولف وروجر فراي وديزموند مكارثي فقد كانوا من الشخصيات السوية . اما ساكسون سيدني تيرنر فقد ظل لغزا محيرا . وتكتب فيرجينيا وولف لاختها فانيسا تقول: « لا يستطيع ساكسون أن يقرر شيئا ، حتى فيما يختص بطعامه . »

ثالثا : كان الاثر الثالث الذي خلفته العضوية في اعضائها هو شدة تغلغلها الى اعماقهم وتاثيرها الشديد في شخصياتهم .لم يكن الاتصال بالاعضاء مقصورا على اوقات اجتماعات الجمعية الاسبوعية في كمبردج او على اللقاءات السنوية في حفلات العشاء في لندن . كان لكل عضو بالطبع معارفه واصدقاؤه من خارج الجمعية ، ولكن اواصر الصداقة كانت على اشدها بين اعضاء الجمعية. يقول احدهم ـ والتر ليف ـ « لم تكن اخوة بالاسم فقط ، بل كنا نشعر ونتصرف كاخوة . » كانوا يتقابلون ليلا ونهارا اثناء الفصول الدراسية ، ويتزاورون اثناء العطلات الصيفية ويتبادلون الرسائل والاسرار وينشدون النصح من القدامى . وغالبا ما استمر هذا الاتصال الحميمي ببعضهم طوال حياتهم .

جماعة بلومزبري :

هناك مثل مأثور من القرن التاسع عشر يقول « عندما يتوق الفلاسفة الالمان يذهبون الى كمبردج » وفي كمبردج كان يقال انه عندما يرحل الحواريون من جماعة كمبردج يذهبون الى بلومزبري ـ ونظرا لما يكتنف مجموعة بلومزبري من غموض يجب أن نوضح انه كان يوجد ثلاث مجموعات متباينة تنتمي الى بلومزبري : اولا : جغرافية المكان ، مثل الحي اللاتيني في باريس مثلا او قرية جرينتش في نيويورك ، فليس لبلومزبري حدود معلومة ولكن يمكن الاشارة الى بلومزبري على انه الحي الكائن جنوب شارع يوستون وغرب شارع جرايز ان Gray's Inn وشمال شارع اكسفورد الجديد وهوبرن Holborn ثم شرق توتنام كورت ، وهي المنطقة التي اتخذت اسمها من لقب عائلة بليموند Blemond وكانت « عزبتهم » تحتل هذه المساحة في القرن الثالث عشر . ثانيا : نسبة الى ذلك الفريق من البوهيميين وربما من المفكرين العقلانيين الذين انتقلوا الى هذه الناحية التي كانت منطقة سكنية هادئة ثم اصبحت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر متهدمة مهجورة الى حد ما . ولقربها من المتحف البريطاني (فقد افتتحت قاعة المطالعة الضخمة بقبتها الكبيرة عام ١٨٥٨) وشارع فليت ، وكذلك لانخفاض الايجارات فيها ، اصبحت قبلة للطلاب والكتاب والفنانين ، ولم ينقطع هذا السيل لفترة طويلة من النازحين اليها ، فقد عاش سوينبرن في شارع جيلفورد حتى

عام ١٨٧٩ ، وفي عام ١٨٩٤ أسس هافيلوك اليس Havelock Ellis « جماعة الحياة الجديدة » وهى تشبه كوميونات الهيبين الان، وفي ٢٩ شارع دوتى Doughty عام ١٩٠٢ سمع احد كتاب المسرح لأحد شخصيات مسرحيته ان يقول : « ان اعضاء بلومزبرى يعيشون فى اغلب الاحيان على صحن يسمى سمك القد المدخن » .

ووصل بعض من الحواريين من كمبردج الى بلومزبرى ليكونوا عاصمة صغيرة لهم . وكان عليهم العثور على مكان يلتقون فيه ، مكان يشبه مساكن الطلبة فى جامعة كمبردج ، بعيدا عن رقابة الكبار يستطيعون فيه الدخول والخروج دون التقيد بمواعيد معينة ، ودون ان يرصد احد حركاتهم وتصرفاتهم . ووجدوا هذا المكان المنشود عام ١٩٠٤ فى منزل عائلة ليزلى . فقد توفى ليزلى ستيفن من سرطان فى المعدة واصيبت فيرجينيا وولف بانهيار عصبى وارسلتها العائلة الى فيوليت ديكنسون لتعيش معها فى هيرتفوردشر وهناك ولاول مرة سمعت « الاصوات » ورأت طيورا تغنى باليونانية (انظر روايتها **مسز دالواى**) ، وادوارد السابع يتفوه بعبارات نابية . وعندما عادت الى منزلها بعد ستة اشهر كانت فانيسا قد انتقلت بالعائلة من منزلهم فى ٢٢ شارع هايد بارك الى منزل آخر مجاور فى ٦٤ ميدان جوردون . كان فى المنزل الجديد مكان متسع وقاعة كبيرة يستطيع فيها الحواريون واصدقاؤهم ان يلتقوا ويعقدوا اجتماعاتهم دون ان تحد من نشاطهم اى معوقات او قيود فيكتورية عتيقة .

كانت المجموعة تضم ستراتشى وكان كما تصفه فيرجينيا وولف : « جوهر الثقافة ... كان يعشق اشعار بوب Pope وكان محط انظار اساتذته فى كمبردج حتى ان احد اساتذته ـ دكتور جاكسون ـ قال له : مهما منحوك من درجات ... فلن يوفوك حق قدرك . » كان هناك سيدنى تيرنر الذى كان ملما بالادب اليونانى ويحفظه عن ظهر قلب ، ولم يكن هناك اى شيء يستحق القراءة بأى لغة لم يقراه . وكان لا يخرج ابدا من بيته بالنهار ، رفيعا صامتا غريب الأطوار يشبه ستراتشى الى حد كبير . كان اذا راى بالليل نورا يسطع من نافذة جاء يطرق على النافذة كالفراشة ، ويبدأ فى الكلام حوالى الساعة الثالثة صباحا ليثير الجمع بالمعيته وحديثه الممتع . كان كلايف‌بيل يحضر هذه الاجتماعات ويقال انه لم يفتح كتابا قبل التحاقه بجامعة كمبردج ولكن بعد التحاقه بها اصبح مهووسا باشعار شيلى وكيتس ، واصبح شغله‌الشاغل قراءة الشعر وقرضه ، وكان بالاضافة الى ذلك فارسا متمرسا يجيد ركوب الخيل والصيد . اما لينارد وولف فقد رحل الى سيلان بعد زيارته الاولى لمنزل فانيسا وفيرجينيا . ففى عام ١٩٠٤ ترك انجلترا وظل بعيدا عنها لسبع سنوات وبالتالى لم يشترك فى لقاءات بلومزبرى ولا فى‌الاجتماعات التى كانت تعقد ايام الخميس .

كان لحضور فيرجينيا وولف لتلك الاجتماعات واستماعهاللمحاورات والمناقشات الأدبية والفلسفية التى كانت تجرى فيما بينهم اثره البالغ فى تزويدها بحصيلة من‌المعلومات عوضتها عن النقص فى تعليمها ، وكانت‌بمثابة تعليم جامعى كانت فى أشد الحاجة اليه . وكانت احيانا تضطر لقراءة ما قراه الاعضاء لتستطيع مجاراتهم فى الحوار والمناقشة .

استمرت هذه الاجتماعات لمدة عامين فى ٤٦ ميدان جوردون . ونجد اسهام فيرجينيا

فيها منشورا في الكتاب الاول والثاني : Books & Portraits , Moments of Being . وبعد وفاة اخيها توبي وزواج اختها فانيسا سقط كل قيد عن المحظورات واخذت المناقشات تدور بحرية تامة وان لم تكن مطلقة ، واصبح الجنس موضوعا يلوح في افق كل مناقشة ويدخل في حياة كل فرد من افراد الجماعة ، وبالتدريج اخذ يحتل الصدارة ليصبح الموضوع الرئيسي في كل حوار . تقول: « لقد كان التحدث عن الجنس ينفذ الى احاديثنا . ولم تكن كلمة لوطي من الكلمات المحرمة في قاموسنا اللغوي . كنا نناقش الموضوع بنفس الحماس الذي كنا نناقش به طبيعة الخير والشر . ومن الغريب ان نفكر الان كيف اننا كنا متحفظين وكتومين ولمدة طويلة ... والان لم نعد نتحدث عن شيء آخر ... كنا ننصت باهتمام بالغ للامور الغرامية بينهم . »

ومع ذلك نراها تكتب عام ١٩٢٢ « تضجرني العلاقات الجنسية اكثر مما كانت في الماضي » وتسال نفسها : « هل اتكلف الاحتشام ؟ » . وهذا يعني انها لم تكن تتعاطف مع تصرفات هذه المجموعة . وكتبت لستراتشي عام ١٩١٢ لتصارحه بأن « تصرفات هؤلاء الحواريين وعواطفهم المفتعلة تثير في الاشمئزاز وتدفعني الى التقيوء . » .

ويجب ان نفرق بين اهتمامها بتصرفات جماعة كمبردج التي لا تتقيد بالمحظورات ، وهو اهتمام ادبي عقلاني ، وبين معتقداتها التي ترسخت فيها من المذهب البوريتاني التطهري الذي نشأت فيه . وحتى عندما كانت في سن ٥٨ كتبت : « لا شيء في هذه الدنيا يعادل الحب الطاهر الملائكي بين فتاة وفتى في اول حب لهما لبعضهما . » وكانت دائما تؤكد انها تعني بذلك فترات الخطوبة المهذبة المحترمة وليس الى ذلك « الحب غير الرسمي . »

وبحلول عام ١٩١١ اصبحت جماعة بلومزبري رافدا من مجموعة كمبردج واخذت تضرب عرض الحائط بكل التقاليد وتناقش كل المحظورات بحرية مطلقة وظلت فرجينيا واختها فانيسا تعيشان وسط هذا الجو الغريب .

ماذا عن لينارد وولف ؟

في ورقة قرأها ليناردوولف في كمبردج قبل تخرجه وكان عنوانها « جورج أم جورج ام كلاهما » طرح سؤالا عما اذا كانت حياة الحواري الكمبريدجي الحقة هي التي تسير على هدى من فلسفة جورج مور في الحياة ام التي تتبع خطوات جورج تريفيليان ام هي خليط من الاثنين . كانت الورقة تؤيد السبيلين ، وانتهى فيها ليناردبراى مفاده ان الحياة مزيج من الاسلوبين ــ وعلى استاذ التأملات ــ جورج مور ــ ان ينشط ليكتب عن منهج للتعليم في بريطانيا . وقد اصبح تريفيليان فيما بعد استاذا للتاريخ الحديث بجامعة كمبردج (١٩٢٧ ــ ١٩٤٠) ثم رئيسا لكلية ترينيتي ــ كمبردج من ١٩٤٠ الى ١٩٥١ .

هذا الحل الوسط الذي توصل اليه ليناردوولف يلخص لنا حياته . كان ينوي دراسة القانون في بادىء الأمر ولم يستقر رايه على حال واحد ، فكان يغير اتجاهه باستمرار الى ان وصل الى السنة الثالثة وحصل على المرتبة الثالثة وخاب امله وامل استاذه الدكتور تيلر . واستمر للعام الرابع يدرس الكلاسيكيات على امل الحصول على الزمالة فيما بعد ولكن خاب مسعاه المرة الثانية وحصل على مرتبة

الشرق الثانية ! فاستمر يدرس عاما آخر العلوم السياسية وفشل فى ذلك فشلا ذريعا وكان ترتيبه ٦٩ ممن أدوا الاختبارات فى ذلك العام . ويعود السبب فى فشله الى انه لم يأخذ هذه الدراسات مأخذ الجد ، فقد كان فائق الاعتداد بنفسه وبذكائه فلم يعبأ بتطوير معلوماته فى الكلاسيكيات او بدراسة مقررات العلوم السياسية بجد . وتضاءل امله فى الحصول على وظيفة فى وزارة الخارجية او الخزانة وكتب فى مذكراته يقول : « كان اقصى ما كنت اتمناه هو الحصول على وظيفة فى ادارة البريد او فى مصلحة الضرائب . وكان سنى اكبر مما يسمح لى بالذهاب الى الهند . واحسست انه لن يمكننى احتمال البقاء طوال عمرى فى مكتب بريد او فى سومرست هاوس ، ولهذا قررت ان اقبل وظيفة فى ادارة المستعمرات . وتقدمت بطلب للعمل فى سيلان ... ووجدت نفسى ولدهشتى ذلوعى موظفا حكوميا فى سيلان . »

كتب ليناردولف هذا الكلام بعد خمسين عاما من التحاقه بهذه الوظيفة وهو يتأمل ويستعرض حياته فى هدوء . ولكنه كتب لجورج مور عام ١٩٠٤ : « انا فى حالة ذهنية يرثى لها واعانى من يأس تام . لقد تسلمت وظيفة سيلان واكرهها ، ولكن الظروف غلبتنى على امرى . » كان قبوله للوظيفة رد فعل لفله ربما ، ولكن السبب الرئيسى الذى دفعه للقبول كان عجز موارده المالية .

واعد نفسه لهذه المرحلة من حياته ، فاجتاز الكشف الطبى وودع اخواته الحواريين ، واصدقاءه ، وقال وداعا لعائلة ستيفنز فى ٤٦ ميدان جوردون ، واخيرا عائلته . وفى نوفمبر ١٩٠٤ ابحر الى كولومبو على ظهر السفينة « سوريا » .

حياة المنفى !

يعالج الجزء الثانى من سيرته الذاتية السنوات السبع التي قضاها فى سيلان فى تسلسل زمنى للأحداث . وتعتبر هذه السنوات بمثابة « المطهر » الذى كان عليه ان يمر به قبل ولادته الثانية وقبل عودته الى انجلترا . فهو يؤكد لنا انه كان ناجحا فى المهام التى اوكلت اليه . وكان لهذه التجربة اثرها فى صقل شخصيته وتحويلها من شاب « متعجرف مغرور حاد المزاج » الى شخص صلب العود جاسىء الفؤاد بالنسبة لماضيه محصنا ضد التحسر على الماضى . »

وفى جو يشجع على الاسترخاء لا على العمل الجاد والاجهاد ، كان يستطيع ان يعمل لعشر ساعات يوميا فى الكتابة والقراءة والدراسة دون كلل . واستطاع ان يتعلم كتابة وقراءة لغة التاميل ومن بعدها السنهالية ، ودرس القانون ليستطيع ان يمارس عمله كحاكم للمقاطعة يفصل فى القضايا والمنازعات . كان قادرا على تحمل المسؤولية ويركب حصانه لساعات تحت شمس استوائية حارقة . وقد جعلته هذه الوظيفة فى نظر ستراتشى « لوردا على مليون نسمة من الملونين . » وقد انجز فى هذه الفترة اعمالا تعتبر سجلا حافلا ومنها: اعداد اول احصاء لمقاطعته ، وذلك باستعمال وسائل خاصة قام بتصميمها بنفسه ، جمع اكبر كمية من الملح فى المحطة التى كان مسئولا عنها ، استطاع ان يكافح ، ولمدة عامين ، مرض الفواق وداء الفم والقدم فى الماشية ، وادخل نوعا جديدا من المحاريث تغنى عن استعمال الدواب التى تهرس الحقول ، انشأ اول جمعية تعاونية لشراء آلة للدرس بمبلغ ١٥ جنيه ، اشرف على تجمع دينى من ٤٠٠٠ نسمة بمفرده وسنه ٢٩ عاما ، هذا بالاضافة الى انه كان

يقضى فى المنازعات بين القبائل واصحاب الاراضى والفلاحين .

وجد فى عمله فى سيلان تحقيقا لذاته ونجح فى ان ينسى الماضى ويعيش فى الحاضر وكان مصمما على ان يجعل من نفسه انسانا ناجحا اينما كان . ولكى لا تنقطع صلته بالعالم المتحضر احضر معه كمية لا باس بها من الكتب منها الاعمال الكاملة لفولتير فى ٧٠ مجلدا . هذا الرجل المجرب صاحب الدرع الواقى استطاع ان ينمى قدراته فى جميع المجالات : كان يشترى الويسكى بالجملة ، ستة صناديق فى المرة الواحدة ، كان منزله محط بنات الهوى فى المنطقة ، اشترك فى جميع الالعاب الرياضية ــ التنس ، الجولف ، السباحة ، السكواش ، الكريكيت ، الهوكى ، البولو ، انقذ رجلا من الغرق ، كان يمتلك حصانا واربعة كلاب للصيد والحراسة ، التحق بفرقة سيلان للرماية بالبندقية والمسدس ، سجل ارقاما قياسية فى الصيد : عام ١٩١٠ اصطاد ٤٥٠ طائرا من طيور الشنقب ، ١٥ من البط الاخضر النهرى ، ١٩ من الحمام البرى ، ٤ من الديوك البرية ، ٧ من السقساق الذهبى ، ٥ ارانب برية ، ٩ من الغزلان ، كان يلعب الورق من اجل الربح وكان يراهن على اى شىء من نتائج الانتخابات فى السياسة الامريكية الى نتائج الترامبات المحلية . وقد ربح ١٧ جنيها فى سباق خيول دولى ومبلغ ٦٦٠ جنيها فى سباق آخر . كان اصدقاؤه يستلفون منه عند الحاجة واستمرت شهرته فى المقاطعة حتى بعد رحيله عن سيلان فقد اشيع هناك انه ورث ٦٠٫٠٠٠ عندما غرقت السفينة تيتانيك وعلى ظهرها احد اقربائه .

لكن خطاباته التى ارسلها لستراتشى تقطر أسى بين طيات سطورها . كان دائم الشكوى من اهمال زملائه من الموظفين ومن قذارة المواطنين ، ومن المناخ القاسى ، من الحمى والاكزيما والدودة الشريطية والقوباء (مرض الثعلبة) والصداع والاسهال . وكانت معظم رسائله تعالج موضوعين : العمل واليأس او الحواريين من كمبردج والنساء . ومن النساء فى حياته قبل زواجه من فيرجينيا نجد انه قاسى مثلها من احباط بعد آخر . نراه يقع فى غرام زوجة احد زملائه ، وكانت اكبر سنا منه بكثير ، لأنها كانت الوحيدة فى بلدة جافنا التى يمكن النظر الى وجهها دون الاحساس بالاشمئزاز ! ومن بعدها تعرف على عانس هى الاخرى اكبر منه سنا ومن بعدها فتاة فى سن ١٨ كان يرقد معها فى وضع افلاطونى على شاطىء البحر ، كما يؤكد فى خطاباته لستراتشى ، يحتويها بذراعيه على الشاطىء الرملى بجوار بحيرة وتنفذ الى انفه رائحة التجيل . « ولسنوات عديدة فيما بعد ، » كما يقول ، « كنت كلما اشم رائحة التجيل القوية فى مدينة ورلنجتون فى انجلترا تبرز فى راسى صورة جوين (اسمها) ورمال جافنا فى سيلان . » ويبدو انها هى الاخرى ظلت تحتفظ بذكراه ، فقد احتفظت بكلبه آرجوس (محنطا بالطبع) فى حجرتها لمدة خمسين عاما .

العودة الى انجلترا :

عاد الى انجلترا فى ٢٤ مايو ١٩١١ بعد ستة اعوام ونصف وكان سنه ٣١ عاما ، وتوجه مباشرة الى منزل والدته ومن بعده ذهب الى كمبردج ليقابل ستراتشى الذى اوحى اليه بفكرة الزواج من فيرجينيا . وهنا لابد من الاشارة الى التباين الواضح بين مزاج لينارد ومزاج فيرجينيا فربما كان هذا الفارق هو العائق الوحيد الذى كان يقف حجر عثرة

فى طريق زواجهما . ولكن بالاضافة الى ذلك الفرق فى الامزجة الشخصية كان هناك عوائق اخرى نوجزها فيما يلى :

اولا : الحالة الصحية لفيرجينيا وانهيارها العصبى المتكرر من جانبها ، وذلك الارتجاف العصبى الذى كان لينارد يشكو منه من آن لآخر مما اضطره فى بعض الاحيان (فى سيلان) الى ارجاء النطق بالحكم فى بعض القضايا حتى تثبت يده وتتوقف عن الارتجاف ليستطيع ان يوقع على الوثائق الرسمية .

ثانيا : علاقات كل منهما العاطفية بآخرين . كان والتر لامب يلاحق فيرجينيا ومن بعده سيدنى واترلو الذى طلب يدها رسميا . كما ان لينارد بعد عودته الى انجلترا كان يقابل فتاة شابة من افراد عائلته ولم يكن على استعداد للتخلى عنها حتى يعرف مصير العلاقة بينه وبين فيرجينيا .

ثالثا : الفجوة الثقافية بين عائلتى وولف وستيفن ، وليست الفجوة بين اليهودى الذى تحول الى البروتستنتية والمسيحى اللا ادرى ، ولكن بين الطبقة الوسطى المهنية والطبقة الارستقراطية المثقفة العقلانية المرفهة .

ولكن العائق المهم كان الفرق فى الامزجة الشخصية . ففى الرواية التى كتبها لينارد اثناء فترة الخطوبة يتحدث باسهاب عن تلك العوائق التى كانت تشكل خطرا يهدد فكرة الزواج برمتها . وتطول قائمة اسباب الخلاف بينهما فى الامزجة وما يعتد به فى هذه الحالة اختلاف واحد مهم لعب دورا هاما فى حياتهما حتى بعد الزواج وهو ما يمكن ان يطلق عليه « الوجهان المختلفان للحب » ، فالحب يشمل الرغبة الايجابية لحب الاخرين والرغبة السلبية الأخرى لأن يكون الشخص موضع حب الاخرين . ويبدو ان معظم الناس ـ رجالا ونساء ـ لديهم هذه الرغبة المزدوجة ولكنها غالبا ما تكون بنسب متفاوتة تختلف من شخص لآخر .

فمثلا كان ستراشى يحب دائما بعاطفة قوية ويطارد هدفه بلا هوادة وبشىء من العنف احيانا . ولكنه لم يكن لديه الرغبة الشديدة فى ان يكون هدفا لحب الاخرين له . وكانت فيرجينيا وولف على العكس من ذلك . كان لديها الرغبة الواضحة فى ان تكون « موضوعا » لحب الاخرين ورغبة ضئيلة فى ان يكون الحب من جانبها هى (وهذا واضح فى رسمها لشخصية مسز رامزاى فى **الى الفنار**) . ومع ذلك كانت تحب افرادا بعينهم ـ والدها ووالدتها واخاها توبى واختها فانيسا ، وزاد حبها لكلايف بيل عندما تزوج اختها فانيسا . لقد استحوذت صورة « الام » على خيالها دائما وهذا واضح فى رواياتها . كانت مثلا تحب فيوليت ديكنسون ومادج فون ـ وهما اكبر منها سنا بكثير ـ لانها كانت ترى فيهما صورة « الام » . وكانت تطلق على مادج فون لقب « ماما » وكانت تطلب منها ان تعاملها « كطفل الكانجارو » (ولا تخفى الاشارة والرمز هنا ـ فطفل الكانجارو يظل فى « جيب » امه لفترة بعد ولادته حتى ينمو) الذى يود دائما ان يحبو ليستقر فى حضن الام . وامرأة اخرى ـ اكبر منها سنا ـ فيتا ساكفيل ويست ـ تقول عنها فيرجينيا : « انها تغدق على برعايتها الاموية وحمايتها وهذا ، ولسبب لا اعلمه ، هو ما كنت دائما ارغب فيه من كل شخص . »

دائما نرى هذه الصورة وهذا الاحساس فى معظم روايات فيرجينيا وولف : الفتاة التى لا ام لها فى **الرحلة الى الخارج** وفى **مسز دالواى** وفى **الامواج** وفى **الى الفنار** . او تتوفى الام بعد بدء الرواية ـ وفجاة ـ كما فى **الى الفنار** . ومن الغريب ان نجد هذا الاسلوب متبعا فى بعض روايات فورستر ـ وكان من اعضاء جماعة بلومزبرى . ففى **رحلة الى الهند** نرى الدكتور عزيز ارملا كما تموت مسز مور وهى الشخصية المحورية فى الرواية . كذلك فى **هواردز اند** تموت مسز ويلكوكس وتخلف منزلها الريفى العتيق لمارجريت التى تتزوج

مستر ويلكوكس حسب رغبة زوجته قبل وفاتها وكما تريد في وصيتها .

حتى لو نظرنا الى الحيوانات في منزل فيرجينيا فسنجد ان الحب كان من جانب واحد مما دفع كوينتين بيل مؤلف سيرتها الى الاشارة الى هذا الاحساس بانه « غريب وشاذ . » كانت فيرجينيا تحتفظ بكلب دائما ولكنها لم تكن ممن يحبون الكلاب !! ومن الغريب ايضا انها كانت في علاقاتها مع اصدقائها المقربين تعتبر نفسها « حيوانا » ـ شيئا يجب ان يدلل وان يغدق عليه الحب **والعطف والحنان !**

اما لينارد فكانت الرغبتان فيه ممزوجتين بالتساوي ـ كان في استطاعته ان يحب وكان لديه الرغبة ايضا في ان يحبه الاخرون . ولم يخطىء ليتون ستراتشي عندما كتب الى ليناود عام ١٩٠٩ ليقول له ان فيرجينيا « كانت تتوق لان يحبها احد ما . » كانت من الناحية الذهنية فقط ترغب في ان تحب بشدة وبعنف ، ولكن لم يكن بطبيعتها القدرة على هذا العطاء وكانت صريحة في ذلك : « كما قلت لك انا وبقسوة في ذلك اليوم ، » كتبت الى ليناود ، « انا اشعر بجاذبية جسدية فيك . وهناك لحظات ـ كانت واحدة منها عندما قبلتني في ذلك اليوم ـ اشعر فيها بانني مجرد حجر ، **لا اكثر ولا اقل .** » ولكنها تسرع لتضيف : « ومع ذلك فرعايتك واهتمامك بي يطغيان علي تماما . » لقد وصفها ليناود في مذكراته واسبغ عليها اسم اسباسيا Aspasia وهو اسم محظية يونانية (٤٤٠ ق.م.) اشتهرت بحكمتها وجمالها وذكائها . وكانت لسنوات عديدة عشيقة لبيريكليس الذي افتتن بجمالها حتى انه هجر زوجته ، وكان سيتزوجها لولا وجود قانون اسنته هو يحرم زواج الاثينيين من اجنبيات . كان لالمعيتها الفضل في ان صار منزلها مركزا للحياة الادبية والفلسفية واخيرا اتهمت بالعقوق وانقذها بلاغة بيريكليس في الدفاع عنها . وفي النهاية اعترف بابوته لابنه منها بموجب قانون اثيني خاص .

هكذا يصف ليناود زوجته في مذكراته :

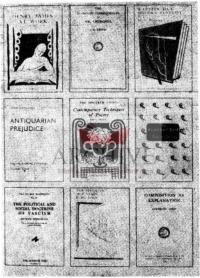
« لقد وقعت في حب اسباسيا .. وربما يعود ذلك الى ان عقلها لا يهاب شيئا ، فليس هناك حقيقة او واقع لا يمكنها مجابهته ، التعامل معه بوضوح وبصراحة . فهي واحدة من ثلاث نساء من الممكن ان يعرفن ان الروث هو الروث والموت موت ، والجبن جبن .. ولهذا السبب ، ربما ، يبدو انها تاخذ الحياة بغاية الجد . انها في الواقع لا تعرف الاحساس ـ وهو وحده الذي يحرر العقل والجسد ـ بانه لا شيء يهم في واقع الامر . انها تطلب الكثير من الارض ، من الناس الذين يرحقون عليها . انا دائم الفزع حينما ارى ان عينيها وقد تركزت على الصخور الشامخة تجعلها تتعثر وسط الحصى . »

وفي مكان اخر يكتب :

« تسائلني من قلبها ! احيانا اظن انها لا تملك واحدا ، وانها لا تهتم الا بما سيحدث . في الواقع ، انها خلقت من الثلج الازلي ، ومن الصخور التي يتكون منها جوهر الحقيقة الخفي . ومع ذلك اقسم ان هذا لايمكن ان يكون صحيحا ، فالشمس فيها تاتي من القلب . » .

بعد زواجها بسنوات قالت لاحد اصدقائها: « **ان اعظم لحظة في حياة انسان هي ان يخرج** الى الحديقة ويقطف بعض الازهار ، وفجأة يطوف بذهنه خاطر وهو : ان زوجي يعيش في هذا المنزل ـ وهو يحبني ! » لم تقل : « زوجي يعيش في هذا المنزل **وانا احبه** » .

يعالج الكتاب بعد ذلك دفاتر حسابات العائلة ومطبعة هوجارث ولا يضيف المؤلفان شيئا مثيرا للهم الا بعض الوثائق والارقام التي قد يجد فيها البعض ـ وهم قلة ـ اهتماما خاصا بالمصروفات والدخل لكل منهما . ولكن الاضافة الجديدة هي حصر الكتب التي قامت مطبعة هوجارث بنشرها .



بعض اغلفة الكتب التى نشرتها
مطبعة هوجارث

وفى عام ١٩٦٦ تسلم لينارد خطابا من رئيس الوزراء البريطانى هارولد ويلسون يعرض عليه ان يكون اسمه من بين الاسماء التى ستعرض على صاحبة الجلالة الملكة اليزابيث لمنحه لقب شرف . ورد عليه لينارد يعتذر لأنه كان دائما ضد فكرة الانعام بالالقاب او حتى قبولها . واضاف يقول فى خطابه : « منذ سنوات عرض رامزاى ماكدونالد على فيرجينيا تكريما مماثلا ، ولأنها كانت تشاركنى الراى ، فقد رفضت قبول العرض ، وقد قمت بنفسى بكتابة ردها على خطابه بكلمات تشبه الكلمات التى استعملها الآن فى ردى على خطابك » .

وظل لينارد بعد وفاة فيرجينيا يعمل بجد ونشاط حتى عام ١٩٦٩ ، ولا سيما فى حديقة منزله التى افتتحت الجمهور فى يونيو ٢٨ كما تقضى بذلك التقاليد . وفى اغسطس اصابته الحمى ولم يستجب للعلاج وتوفى فى ١٤ اغسطس عن عمر يناهز التاسعة والثمانين . ويقول المؤلفان ربما راودته تلك الاسطر التى كان دائما يرددها فى اجتماعات كمبردج .

لا حياة تظل الى الأبد تسير

فالموتى لا يقومون ليتحدوا المصير

مكدودا مرهقا ، ذلك النهر الصغير

سيجد فى طريقه آمنا حتى يصب

فى البحر الكبير

* * *

دراسات نسائية *

فتحية محمد ابراهيم

لا بد أن تعترينا الدهشة اذا قرأنا لأحد رواد الفكر الانساني هذا الرأى عن تعليم المرأة **« ينبغي ان يرتبط تعليم النساء بحاجتهن الى اسعاد الرجال ، وتقديم العون لهم ، واكتساب حبهم وثقتهم حتى تصبح حياتهم هنيئة وسارة ، فهذه هى واجباتهن في سائر الأزمان والتى ينبغى تلقينها لهن منذ الطفولة » .(١)**

---

* Flexner, E. ; **Century of Struggle**, Harvard University Press, Cambridge, 1975.

Davidson, S. ; **Loose Change : Three Women of Sixties**, Collins, London, 1977.

Macintyre, S. ; **Single and Pregnant**, Croom Helm, London, 1977.

Chamberlain, M ; Fenwomen : **A Portrait of Women in an English Village**, Virago & Wuartet Books, London, 1977.

1. Flexner, E.; Century of Struggle, p. 23.

وسوف تزداد دهشتنا اذا عرفنا ان هذا الرائد هو **جان جاك روسو** مؤلف « العقد الاجتماعي » الذى اشتهر باسم « انجيل الثورة الفرنسية » ، ثورة الحرية والاخاء والمساواة ، وهذا يوضح كيف ان « المساواة » مقولة ثقافية يمكن ان تاخذ معاني خاصة ذات ابعاد سياسية او اقتصادية او اجتماعية متقدمة بالنسبة للظروف القائمة ، في حين يظل المعنى الخاص بالنظرة الى الرجال والنساء تقليديا لايتناسب مع درجة التقدم في النواحي الاخرى ، وهذا مظهر هام من مظاهر قضية المراة التي تشغل اهتمام حركات التحرر النسائي الحديثة ، ففي امريكا مثلا يرتبط الحديث عن « الاضطهاد » بالتفرقة المعروفة بين البيض والملونين ، ويناضل الكثيرون من اجل رفع هذا الاضطهاد عنهم ، في حين ان هناك اضطهادا آخرا تعاني منه النساء الامريكيات في كثير من مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية بالرغم من انهن يشكلن اغلبية السكان ، وتذكر كرستن **امندسن** Kirsten Amundsen في كتابها « الاغلبية المغلوبة على امرها » ان هذا الاضطهاد « النوعى » الواقع على النساء لاينال حظه الكافي من الاهتمام نتيجة السيطرة الايديولوجية للرجال على سائر وسائل الاعلام ومنابع القوة في المجتمع الامريكي بصورة تساعدهم على غرس اتجاهات فكرية معينة لدى الافراد منذ نعومة اظفارهم تجعلهم يرون في الاوضاع القائمة امرا « طبيعيا » لايثير الرغبة في تغييره بل في الابقاء عليه والاقتناع به .

ويبدو ان رد الفعل بين النساء في كثير من انحاء العالم كان قويا الى الحد الذى جعل الحركات النسائية تجتذب اعدادا هائلة من النساء ومن الرجال ايضا ، وتناقش قضايا جديدة لم يتعود الناس على مناقشتها من قبل كموضوع « الانوثة » ذاتها مثلا ، فبعد ان كان انصار المراة يؤكدون في البداية ان باستطاعتها ان تجمع بين الامومة والعمل المنزلي والعمل الخارجي ونواحي النشاط الاخرى دون ان يؤثر ذلك على انوثتها ، اصبح انصارها الحاليون يعبرون عن سخطهم على تعرض المراة لتحمل كل هذه الاعباء ويتساءلون عما اذا كان من واجب المراة حقا ان تثقل كاهلها برعاية الاطفال وبالاعمال المنزلية وكل تلك المظاهر التي اصطلح المجتمع على اعتبارها ادوارا طبيعية للمراة باعتبارها ربة البيت ، وامتدت التساؤلات الى معنى الانوثة ذاتها وعن حقيقة وجود تلك الفروق العضوية المميزة للرجال والنساء ، وعما اذا كان من الممكن ارجاعها الى عوامل بيئية وثقافيه ، وبالتالي تفقد اساسها البيولوجي وتصبح مظاهر اجتماعية لا تستحق كل هذا الاهتمام الذى يثار من حولها ، « وهذا معناه **في آخر الامر ان الحركة الجديدة لاتستهدف شيئا اقل من ظهور » امراة جديدة « او نوع من النساء يختلف كل الاختلاف عما عهدته الانسانية حتى الان»** (٢)

ويبدو ان استجابه هيئة الامم المتحدة لهذا الاهتمام المتزايد بقضية المراة واعلانها عام ١٩٧٥ عاما دوليا للمراة كان بمثابة تكريس لحركات التحرر النسائية في شتى انحاء العالم واعلان عن ان المجتمع الدولي اصبح مستعدا لسماع صوت المراة وتفهم وجهة نظرها ومناقشتها في كل ماتطمح اليه من اهداف ، وقد بلغت الكتب المؤلفة عن قضايا المراة ارقاما قياسية منذ ذلك التاريخ ، بعضها يعبر عن التاييد والبعض الاخر عن المعارضة الشديدة كما اثبتت المراة قدرتها في كثير من هذه المؤلفات على التعمق في الدراسة والقدرة على العرض المقنع ، وسدت بذلك ثغرة كانت قائمة في المكتبة الانسانية تمثلت في ناحية في

(٢) د . احمد ابو زيد : « المراة » ، عالم الفكر ، المجلد السابع ، العدد الاول ١٩٧٦ ، ص ١٠

قلة الكتب التي تعالج قضايا المراة على أساس علمي ومن ناحية أخرى في قلة عدد النساء اللائي يشاركن في هذا المجال وهن أولى بمناقشة موضوعاته من الرجال . وقد أشار احد النقاد الامريكيين الى افتقاد دور المراة في كتب التاريخ الامريكي التي يؤلفها الرجال وانعكاس ذلك على الاتجاهات الفكرية للناشئين في قوله « من حق ابنائنا التلاميذ أن يتساءلوا عما اذا كانت النساء الامريكيات قد ساهمن بأي دور في تقدمنا القومي يجدر تسجيله ، فهذا الصمت الذى يصر عليه مؤرخونا لا يعني الا شيئا واحدا ، وهو أن نصف سكاننا كانوا مجرد كم مهمل في تاريخ هذه البلاد ، في حين أن قصة كفاح المراة من اجل حقوقها تمثل فصلا من أنبل فصول تاريخ ديموقراطيتنا الامريكية » (٣)

لقد قدمت **سيمون دي بوفوار** تفسيرا حديثا لهذه الظاهره ـ ظاهرة اضفاء الاهمية على انجازات الرجل والتقليل على مر العصور من شأن كل ماتقوم به المراة ـ في كتابها الشهير « الجنس الثاني » عندما ذكرت ان المراة قد ارتبطت طوال تاريخها بالرجال اكثر من ارتباطها بغيرها من النساء ، وانها لذلك لم تتميز بوحدة نوعية لها شخصيتها وتاريخها ومنجزاتها واتجاهاتها وامالها المشتركة مثلما يحدث بالنسبة للعمال مثلا ، وانما قبلت وضع التبعية للرجل منذ اقدم العصور فاصبح العالم هو عالم الرجل يطور فيه حياته في مجالات العلم والفن والتكنولوجيا وغيرها من الانشطة العامة ، في حين شغلت المراة بالولادة ورعاية الاطفال وادارة المنزل وغيرها من الانشطة العائلية الخاصة والتي بدت اهميتها هزيلة بالنسبة لما يبدعه الرجل من ابتكارات تساعد في تشكيل وجه المستقبل ، وتعودت المراة منذ زمن طويل على تقبل وضعها المتخلف بالنسبة للرجل ، حتى انها اصبحت تهلل لانتصارات الرجال وتعلي من قدر انجازاتهم ، في حين تبدو انجازاتها قليلة الاهمية حتى في نظرها هي ، واصبحت اية خطوة تخطوها المراة في طريق التقدم منحة تكسبها من الرجل ، ومهما اوهمت نفسها بانها قد استقلت عنه فانها في الحقيقة مازالت مرتبطة به ودائرة في فلكه . (٤)

وفي مقابل هذه النظرة التي توحي بان الامل ضعيف امام وصول المراة الى منابع القوة الحقيقة في المجتمع وتغيير وضع التبعية للرجل ساعدت موجة النشاط الحديثة التي عبرت عنها الحركات النسائية المعاصرة ومئات الدراسات الخاصة بقضايا المراة على معالجة هذه المسالة من زوايا أخرى تكشف عن ان مفهوم « المراة الحديثة » يختلف عن المفهوم التقليدى الذى ساهم الرجال ـ الى حد كبير ـ في تحديد سماته . فعندما تتحدث **J. Collier** مثلا عن علاقة المراة بالسياسة تقول « ان المراة التي اتحدث عنها ليست تلك الفتاة الودود او الزوجة المجهدة او الام الحانية التي تعاني في محاولتها الاستفادة من المواقف التي تواجهها ، وانما اعني تلك المراة ذات الاعصاب الباردة التي تحسب لكل شيء حسابا حتى تستفيد من كل منابع التحكم في العالم المحيط بها ، والتي تسعى الى القوة والقدرة على تحديد تصرفاتها بل وتصرفات الاخرين ايضا » (٥) وعندما تكتب **اليانور فلكسنر** **E. Flexner** عن « قرن من الكفاح » مسجلة تاريخ صراع

3. Flexner, E.; Century of Struggle, p.x.

(٤) دكتور احمد ابو زيد : « المراة والحضارة » عالم الفكر المجلد السابع العدد الاول ١٩٧٦ ، ص ١٨ ـ ٢٠ .

5. J. Collier, „Women in Politics" in **Women, Culture and Society, Rosaldo, M & Lamphere,** L Stanford University Press, 1974, p. 90.

المرأة الامريكية من اجل تأكيد ذاتيتها ، تذكر ان الجانب الاكبر من التحديات التي واجهتها يرجع الى تلك الاطارات التقليدية التى حددها مجتمع الرجال لدور النساء ، ولهذا فان على المرأة اليوم ان تواجه التحدى وان تستفيد من تجاربها الماضية فى القاء الضوء على ماينبغى عمله في الحاضر والمستقبل ، « وفي النهاية فان كل النساء وكل الرجال سوف يستفيدون من هذه الصورة الحقيقية والمتوازنة للمرأة والتي ستظهر من خلال دراسة التاريخ ، هذه الدراسة التي ستوضح كيف ان النساء قد ساهمن بنشاط ليس فقط فى تشكيل مصيرهن بل ايضا مصير هذه الامة » (٦)

•••

واذا تناولنا كتاب « قرن من الكفاح » كمثال لعرض التحديات التى تواجه المرأة فاننا سنخرج بنتائج تبدو فى ظاهرها خاصة بالنساء الامريكيات ولكنها فى حقيقتها تعبر عن تجربة النساء بوجه عام من اجل اثبات وجودهن في هذا العالم جنبا الى جنب مع الرجال ، ولتمتاز هذه التجربة الامريكية بانها واضحة المعالم ، وبأن تفاصيلها مسجلة منذ وطئت اقدام المهاجرين الاوروبيين ـ رجالا ونساء ـ أرض العالم الجديد ، ومن ثم يمكن ذكر العديد من الشواهد المكتوبة التى تبلور الاتجاهات والقيم التى كانت سائدة بالنسبة للقضايا موضع البحث ، ويكفى ان نعرض هنا لمظهرين من مظاهر هذه التجربة هما : الكفاح من اجل فرص متكافئة في مجال التعليم ، والكفاح من أجل الحصول على حق التصويت .

فمن الاصوات المبكرة التى طالبت بحق المرأة فى التعليم هانا كروكر H. Crocker التى نادت عام ١٨١٨ بأن من حق المرأة ان تدرس كل العلوم المختلفة » ، ولكن سوف يكون من الخطأ وسوء الحكمة ان تحاول اية امرأة اتخاذ موقف المرافعة امام القضبان فى المحاكم لانه ما من قانون يمكن ان يعطيها الحق فى ان تنحرف عن أدق أصول اللياقة »(٧) فهنا امتزاج واضح بين التجديد والالتزام وهو موقف يختلف عن موقف **فرنسيس رايت** F. Wright التى نادت بعد ذلك بعشر سنوات بأن من حق المرأة ان تحصل على كل ماتؤهلها له قدراتها ، مستندة فى دعواها الى ان تقدم الرجال انفسهم لا يمكن ان يتحقق طالما فرض على المرأة هذا الوضع المتخلف « فمن غير المجدى على الاطلاق تحديد قدرات النصف الاكثر اهمية وتأثيرا في نوعنا الانساني ، لانه ان لم يتم توجيهها نحو الخير فسوف تتجه الى الشر ، ولو ان النساء اتخذن الموقف الذى ينبغى لهن في ميزان التقدم الآن لتحدد وضع النوع الانساني كله من جديد »(٨) ، وقد دفعت فرنسيس رايت ثمن مثل هذه العبارات التقدمية غاليا اذ اتهمت بأنها تدعو فى كتاباتها الى الالحاد والحرية الجنسية ، واتخذ البعض من اسمها صفة تنعت به من يراد الاساءة الى كرامتها ، ومع هذا فان تأثيرها شمل بعد ذلك كل من جاء بعدها من رائدات الحركة النسائية فى مجال التعليم ومنهن **ايما ويلارد** E. Willard التى حاولت ان توسع دائرة المستفيدات من التعليم العالى عن طريق منح القروض لغير القادرات منهن ، على اساس سدادها بعد ذلك عند اشتغالهن بعد التخرج ، كما نادت بضرورة تنظيم مشروع لتخريج فتيات مؤهلات يقفن على قدم المساواة مع زملائهن من الرجال فى ميادين العمل المختلفة وخاصة التدريس .

6. Flexner, E. ; Century of Struggle, op. cit., p. xiii.
7. Ibid. p. 24.
8. Ibid. p. 27.

وقد تحقق هذا المشروع بالفعل على يدى **ماري ليون M. Lyon** عام ١٨٣٧ التى رسمت خطتها على اساس أن تبنى المؤسسة بالجهود الذاتية ،وتبرعت بالالف الاولى من الدولارات، وتولى بعض الرجال تشكيل لجنة لجمع التبرعات من رجال الاعمال بالولاية مراعاة للتقاليد السائدة ، ولكنهم فشلوا فى جمع المبلغ المطلوب فتولت مارى ليون بنفسها هذه العملية ، وعقدت الاجتماعات العامة وخطبت في الحاضرين من أجل التبرعات ، حتى لامها الكثيرون على سلوكها الذى بدا معيبا في نظرهم ، فكتبت فى احدى رسائلها اى ضمير فيما افعل ؟ ان قلبى يشعر بالسقم وروحى تتالم من جراء تلك الرقة الفارغة او ذلك الخواء المهذب ، اننى اقوم بعمل عظيم ولن أشعر باليأس(٩) وجدير بالذكر انمعظم المبلغ المطلوب قد تم جمعه من المزارعين وصغار الحرفيين والنساء العاملات وربات البيوت ، ولهذا كانت قائمة التبرعات تضم مبالغ زهيدة وصلت الى ست سنتيمات ، وهكذا انشئت كلية Mount Holyoke العريقة والتى افسحت المجال بعد ذلك لانشاء كليات اخرى مثل Vassar عام ١٩٦٥ و Harvard Arnex عام ١٨٧٩ .

اما برودنس كراندال P. Crandall فقد اختارت لنفسها مجالا آخر تكافح فيه وهو تعليم الفتيات الزنجيات ، وذلك بعد ان واجهت تجربة قاسية فىمطلع حياتها كمدرسة عندما قبلت فى مدرستها احدى الفتيات الزنجيات ، فقوبلت بعاصفة من الاستنكار مطالبة بطرد تلميذتها الجديدة ، ولكنهافضلت اغلاق المدرسة على طردها ، ثم بدأت تطوف فى الولايات الشمالية داعية الاباء الزنوج الى ارسال بناتهم لمدرستها التي خصصتها لهن في ولاية كونيكتيكت عام ١٨٣٣ ، واستمرت موجة الاستنكار تلاحقها فى مقرها الجديد ، ولكنها واصلت عملها غير مبالية بها ، فدبر لها معارضوها احدى التهم وسجنت بسببها رهن التحقيق الى ان افرج عنها ، ثم سنت الولاية تشريعا ينص على أن تعليم التلاميذ القادمين من ولايات اخرى امر غير جائز قانونيا وقطعت امدادات المياه عن المدرسة ، وامتنع اصحاب المحال عن التعامل مع المدرسة وتلميذاتها عندما يخرجن لشوارع المدينة حيث كان الصبية يلاحقوهن بقذف الاحجار ، بل ان الاطباء بدورهم امتنعوا عن تقديم الخدمة العلاجية لهن ، وبالرغم من كل هذه التحديات واصلت برودنس كراندال رسالتها مدة عام ونصف ، وكان والدها يجلب لها الماء من بئر يبعد ميلين عن المدرسة ، كما ساعدها بعض المتعاطفين معها في جلب الغذاء من القرى القريبة حتى تم اغلاق المدرسة بعد ان نصب بعض الرجال المقنعين مدافعهم ذات ليلة حول المبنى واطلقوا قذائفهم على حجرات الدور السفلى منه فدمروها ، بينما قضت المدرسة وتلميذاتها ليلة لا تنسى فى الدور العلوى منه، ومازالت احدى قاعات جامعة هوارد للزنوج فى واشنطن تحمل اسم برودنس كراندال الى اليوم .

ومن المفارقات فى هذا المجال ان الزنوج الامريكيين من الرجال قد سبقوا النساء الامريكيات في الحصول على حق التصويت بعد الحرب الاهلية ، وكان على المراة الامريكية ان تبدا صفحة جديدة من الكفاح السياسى من اجل حصولها بدورها على هذا الحق . ومن رائدات هذا الميدان لوسى ستون L. Stone التى قطعت مئات الاميال عام ١٨٦٧ داعية الرجال والنساء الى مساندة المراة فى هذه القضية ، وقد سجل زوجها الذى رافقها في رحلتها بعض مظاهر هذه الرحلة السياسية فى رسالة لاحد اصدقائه يقول فيها « كنا نذرع الولاية طولا وعرضا فى عربة مكشوفة

9. Ibid. p. 34.

غير مريحة تصعد بها التلال او تهبط الوديان وتخوض عبر القيعان الموحله والصخور المتناثرة وتواجه العواصف الشديدة في البرارى الشاسعة لتقف في النهاية وسط جمهور من المستمعين في عديد من الاماكن المتباينة ، فهذه الليلة في احدى المدارس وغدا في احدى الكنائس وبعد غد في احد المحال او في مبنى محكمة اقيمت جدرانها ولم يتم سقفها بعد » (١٠) ، ولكن المعارضة كانت شديدة ليس فقط بين الافراد العاديين وانما ايضا بين بعض اعضاء الكونجرس ، فقد عبر احدهم عن موقفه قائلا « ان المراة التى تأخذ على عاتقها وضع جنسها في موقف المواجهة مع الرجل انما تحيل ما لم تحقيقه من انسجام بين عناصر المجتمع الى حرب وتجعل من كل منزل جحيما على هذه الارض(١١) وعبر آخر عن رأيه من زاوية اخرى في قوله « يبدو لي ان الله قد وهب نساءنا طبيعة رقيقة وديعة لا تلائمها معارك الحياة العامة تلديهن رسالة اسمى وهى اعداد رجال المستقبل»(١٢) ولهذا لم يكن غريبا ان تنال المراة اربعة اصوات فقط في مجلس ولاية كولومبيا مثلا بينما عارض حقها في التصويت سبع وثلاثون نائبا .

ولجأت بعض رائدات الحركة مثل **اليزابث** ستانتونE.Stantonوسوزان انتوني S.Anthony الى اتخاذ استراتيجية جديدة تركز على ادخال الاصلاح المطلوب لا في مجالس الولايات وانما على المستوى الفيدرالى ، وكان لابد لذلك من القيام بحملة اعلامية تستخدم فيها وسائل النشر المختلفة ، وتم لذلك اصدار صحيفة نسائية باسم « الثورة » عام ١٨٦٨ جعلت شعارها « لا مزيد على حقوق الرجال ولا انتقاص من حقوق النساء » وكان لها اثر واضح في تجميع اعداد متزايدة من النساء حول اهداف واضحة وآمال مشتركة ،وظهر ذلك في الدعوة لعقد مؤتمر عام ١٩٦٩ لمناقشة حق المراة في التصويت ، وانبثقت عن هذا المؤتمر « الرابطة النسائية من اجل حق التصويت » ؛ وفي عام ١٨٧٠ ظهرت«الجريدة النسائية » في نفس اليوم الذى ولدت فيه من قبل جريدة « الثورة » وكانت المفاجاة عندما احرزت المراة الامريكية اول انتصاراتها في معركة المطالبة بحق التصويت لاعلى المستوى الفدرالى ولا في احدى ولايات الشمال ولكن في احدى ولايات الغرب الامريكى ؛ ففي ولاية يومنج Wyoming وافق حاكمها على ان تدلى النساء باصواتهن في انتخابات عام ١٨٧٠ ،ولم يحدث ـ كما توقع البعض ـ تدافع وخروج على النظام من جانب النساء ، بل على العكس تقاعس عدد كبير منهن عن الادلاء باصواتهن خوفا من التجربة ، ولكن هذه البداية بالرغم من ذلك شدت ازر المطالبات بحق التصويت في باقي الولايات .

وخلال العشرين عاما التالية توزع نشاط الحركة النسائية بين **مجالات ثلاثة : تنظيم المظاهرات الانتخابية ، واقامة الدعاوى القانونية ، والنشاط السياسى** ، ففي صبيحة يوم الانتخابات في اية مدينة كبيرة كان الناس يشاهدون مئات النساء وهن يتوجهن الى المركز الرئيسى للادلاء باصواتهن ،وعندما يواجهن بالرفض كن يتوجهن الى منصة اخرى عليها صناديق انتخاب مماثلة لصناديق الرجال وتجلس امامها زعيمات الحركة النسائية وتؤدى النساء واجبهن الانتخابى كما لو كن قد حصلن على حقهن في التصويت بالفعل ، وقد سجلت مندوبة « الثورة » هذه الملاحظات في احد تقاريرها « . . ذكرتلي

10. Ibid. p. 149

11. Ibid. p. 151

12. Ibid. p. 151

احدى الفتيات انها تشعر بانها قد صارت اقوى عزما بعد ان ادلت بصوتها ، كما لاحظت ان بعض النساء قد انفقن يومهن كله في احضار صديقاتهن الى قاعة الانتخاب ، وكانت الفتيات يهرعن بعد التصويت الى منازل المتزوجات لرعاية اطفالهن لحين قيامهن بواجبهن الانتخابي الا تخفف هذه الحقيقة من انزعاج اولئك الذين يخشون على اطفالهن من الاهمال في يوم الانتخاب ! » (۱۳) ، وعندما تكررت هذه المحاولات بدأت السلطات تنذر زعيمات الحركة بان الادلاء بصوت غير قانوني في صناديق الانتخاب يشكل جريمة يمكن ان تعرض مرتكبها للغرامة او السجن ، ولم يفلح الانذار في ايقافهن وعقدت بالفعل محاكمة شهيرة لسوزان انتوني في ۱۷ يونيو ۱۸۷۳ استغلتها في الدفاع عن حق المرأة في التصويت ، وعندما حكم عليها بالغرامة اعلنت انها لن تدفع دولارا واحدا منها ، هادفة من ذلك الى تصعيد القضية الى مستويات اعلى ، ولكن يبدو ان الوقت لم يكن قد حان بعد لتبلغ هذه الجهود المتوالية ثمرتها المرجوة نتيجة عدة عوامل من بينها ضعف فاعلية التنظيمات النسائية القائمة ، واعتماد الحركة على الجهود الفردية للرائدات اللائي كن ينتهزن فرصة اي اجتماع او احتفال عام من اجل الاعلان عن مطالبهن ، ومن ذلك مثلا ما فعلته خمس منهن بزعامة سوزان انتوني واليزابيث ستانتون عندما دخلن قاعة الاحتفال بيوم الاستقلال عام ۱۸۷٦ ، وفي حضور امبراطور البرازيل كضيف شرف ، واخذن طريقهن الى المنصة الرئيسية وسط دهشة الجميع ليسلمن الى رئيس الحفل وثيقة بمطالبهن ثم يعدن بين صفوف الجالسين لينثرن على رؤوسهم يمينا ويسارا مئات المنشورات التي تحمل نفس المطالب ، وعندما يخرجن الى الساحة المحيطة بالمكان ويجدن آلاف الناس في الانتظار لا تفوتهن الفرصة فيتوجهن الى منصة الفرقة الموسيقية وتقف سوزان انتوني لتقرأ على الجميع نص الوثيقة التي سلمتها في الداخل عن حق المرأة في التصويت .

وفي عام ۱۸۷۸ تبنى احد انصار قضية المرأة في الكونجرس عرض ما عرف باسم « تعديل انتوني » على اللجنة المختصة والذي ينص على ان « حق مواطني الولايات المتحدة في التصويت لا ينبغي انكاره او انتقاصه ، سواء على مستوى الولايات المتحدة او على مستوى اية ولاية على اساس الجنس » ، وتقدمت اليزابيث ستانتسون بشهادتها ولكن لم تحظ بموافقة الحاضرين ، وتكرر عرض المشروع سنة بعد اخرى ، وكانت دائما فرصة لاستماع اعضاء الكونجرس صوت المرأة الامريكية وقد تعاطف معها بعضهم مؤكدا ان « حق التصويت هو الحق الاولى الاعظم الذي تنبثق عنه سائر الحريات » في حين عارض البعض المشروع بشدة متسائلا « من الذي قاد حمامات الدم في الثورة الفرنسية ؟ النساء .. وفي مدينة باريس كانت القوة الرئيسية التي تقود الدهماء في يد اولئك الذين خلقهم الله ليصبحن ملائكة الرحمة على وجه الارض »(١٤) وكانت نتيجة التصويت ستة عشر صوتا مؤيدا ، واربعة وثلاثون صوتا معارضا وتغيب اربع وعشرون عضوا ، ولم يحظ المشروع بموافقة الكونجرس الا بعد ذلك باكثر من اربعين عاما .

وبعد وفاة سوزان انتوني عام ۱۹۰٦ بدا كما لو ان الفراغ الذي خلفته وراءها لا يمكن شغله ولم تعد الاجتماعات بين التيارات النسائية تتوالى بنفس الحماس ، القديم ، وبدا ذلك في مشروع جمع توقيعات اكبر عدد من النساء على العريضة المقدمة للكونجرس بشأن حق المرأة في التصويت ، فقد كان

13. Ibid. p. 168
14. Ibid. p. 178

العدد المستهدف هو جمع مليون توقيع ، ولكن لم يتم جمع سوى اربعمائة واربعة الاف توقيع فقط خلال عامين كاملين ، وقدمت العريضة في ربيع عام ١٩١٠ ، ورأت هاريوت ستانتون ابنة اليزابيث ستانتون ان تعيد تنظيم الحركة على أساس الاعتماد على دعم النساء العاملات وليس ربات البيوت ، حتى تضمن توفر حد أدنى من الوعي السياسي ، واطلقت على التنظيم اسم « الاتحاد النسائي السياسي » ، ونجح هذا التنظيم في الدخول الى مجال الاتحادات العمالية واجتذاب عدد كبير من العاملات الى عضوية الاتحاد حتى بلغ العدد عام ١٩٠٨ تسعة عشر الفا ، وارتبطت الحركة النسائية الامريكية بالحركة المماثلة في بريطانيا ، وانتشرت فروع التنظيم الجديد في الولايات المختلفة ، وتعددت المؤتمرات والمظاهرات السلمية واللقاءات السياسية بين جموع العمال والعاملات على ابواب المصانع الضخمة ، وبدت الروح العمالية الجديدة تظهر في مثل هذه العبارات التي رددت بها احدى الزعيمات على ما يبديه البعض من خوف على انوثة المرأة نتيجة اقحامها في الحياة السياسية ، « ان المرأة التي تضطر للوقوف على قدميها في المصنع الذي تعمل به ثلاث عشر او اربع عشرة ساعة متصلة وسط الحرارة الشديدة والبخار اللافح لن تفقد مزيدا من انوثتها اذا هي توجهت الى صناديق الانتخاب مرة واحدة كل عام »(١٥) ، وقد اخذت مسيرات النساء مظهرا جديا يثير الاعجاب بدلا من روح التهكم والسخرية كما كان الامر في الماضي ، وهذا ما يبدو في وصف احد الصحفيين لاحدى المسيرات في نيويورك عام ١٩١٢ ابتهاجا بحصول النساء على حق التصويت في سبع ولايات امريكية « ان النساء اللاتي تعودن على مشاهدة محال الطريق الخامس من خلال النوافذ اللامعة لسياراتهن الفاخرة كن يسرن جنبا الى جنب مع الفتيات الشاحبات الهزيلات ، وعلى جانب الطريق تجمع الاف الرجال والنساء الذين انعكست عليهم جدية المشهد وهم يرون صفوفا من الطبيبات والمحاميات بأروابهن التقليدية ، والمهندسات والفنانات والمشتغلات في المطاعم والمنازل ، واعدادا هائلة من العاملات بالمصانع ومن الولايات السبع التي منحت المرأة حق التصويت وكلهن يسرن بحماس أذهل الجمهور الذي ازدحم على الجانبين »(١٦) ولكن بعض المظاهرات النسائية تعرضت لاعمال العنف كما حدث في المظاهرة الكبيرة التي قامت بها النساء امام البيت الابيض في مارس ١٩١٣ حيث سارت خمسة آلاف امرأة يطالبن الرئيس ولسن بحق الانتخاب ، وحدث اعتداء من بعض الرجال المعارضين على ما يقرب من مائتين منهن ، كما اعتقل رجال الشرطة ما يقرب من هذا العدد موجها اليهن تهمة تعطيل المرور ، ومع نهاية عام ١٩١٣ كان عدد الولايات قد ارتفع الى تسع ولايات تسمح للنساء بالتصويت في الانتخابات العامة للكونجرس وتسع وعشرين ولاية اخرى تسمح لهن بالتصويت في انتخابات المجالس المحلية فقط ، وعندما ارتفع العدد عام ١٩١٦ الى اثنتى عشرة ولاية اعلن من تشكيل الحزب النسائي الوطني وورد في بيان اعلانه ان النساء اصبحن يشكلن ثلث عدد الاصوات اللازمة لانتخاب رئيس الجمهورية ، واذا زاد عددهن بعد ذلك على هذه النسبة فسوف يصبح بامكانهن تحديد من سيتولى منصب الرئاسة من المرشحين ، وبالفعل تبنت هذه الحقيقة سائر الاحزاب السياسية وبدأت تشير في برامجها الى حق المرأة في التصويت ، وفي نفس الوقت تصمت بالنسبة لكيفية اخراج هذا الحق الى حيز التنفيذ ، وجاءت الشرارة من روسيا بعد ثورتها على الحكم القيصري عام ١٩١٧ واعلان

15. Ibid. p. 267
16. Ibid. p. 268

المساواة بين الرجال والنساء في كافة الحقوق والواجبات تبدأت المظاهرات النسائية في أمريكا تتخذ موقفا يتسم بالعنف للمطالبة ببعض الحقوق التي أصبحت المرأة الروسية تتمتع بها ، ووقعت المصادمات بين النساء ورجال البوليس واودع الكثيرات منهن في السجن في الولايات المختلفة .

واشتعلت الحرب العالمية الاولى وانفسح المجال أمام النساء للعمل في شتى ميادين الانتاج والخدمات بدلا من الرجال ، وقويت الحركة العمالية النسائية، وتطوعت الكثيرات في نواحي الخدمة العسكرية المناسبة داخل أمريكا وخارجها ، ومع هذا ظلت آمال الجميع مرتبطة بالدورة القادمة للكونجرس عام ١٩١٨ والتي ستجدد فيها أخذ الاصوات على «التعديل انتوني» الذي يطالب للمرأة بحق الانتخاب ، وعندما اخذت الاصوات صباح العاشر من يناير ١٩١٨ بدا واضحا مدى التغيير الذي احدثته الحركة النسائية في اتجاهات اعضاء الكونجرس فقد غير الكثيرون مواقفهم من الرفض الحازم الى التأييد لتكون النتيجة في نهاية الامر ٢٧٤ صوتا مؤيدا مقابل ١٣٦ صوتا معارضا، وعندما اعلنت النتيجة تعالت صيحات آلاف النساء المحتشدات في الخارج بالهتاف والاناشيد الجماعية ، ومع هذا فان القانون لم يتم اصداره بالفعل الا بعد ذلك بأربعة عشر شهرا اى في اغسطس ١٩٢٠ .

• • •

بعد هذا العرض لقرن كامل من كفاح المرأة الامريكية من اجل حقها في التعليم وفي التصويت، لابد ان يتبادر الى الاذهان تساؤل عن الدور الحالي للمرأة الامريكية وريثة هذا التراث من الكفاح السياسي والاجتماعي ، وسوف نواجه في هذه الحالة بمظاهر مختلفة لهذا الدور ، يمثل بعضها امتدادا طبيعيا للنشاط القديم الذي يحاول احراز المزيد من الانتصارات في معركة المساواة مع الرجال، بينما يمثل البعض الاخر اتجاهات جديدة أصبحت شائعة في العالم الغربي بين طوائف الشباب من الجنسين بعد الحرب العالمية الثانية ، ففي حين تمثل « المساواة » القيمة الاساسية بالنسبة للاتجاه الاول فان « الحرية » تمثل القيمة الاساسية بالنسبة للثاني ، ولكن الكفاح القديم للمرأة الامريكية من أجل مساواتها في الحقوق مع الرجال جعل مفهوم المساواة اكثر وضوحا وتحديدا من مفهوم الحرية ، فأية خطوة جديدة تحرزها الحركة النسائية تمثل اضافة الى رصيدها التاريخي في طريق المساواة مع الرجال في التعليم والاجور والحقوق السياسية والوظائف العامة وغيرها ، ولكن عندما تتمسك الفتيات الامريكيات بالحرية كأساس لأسلوبهن في الحياة فانهن لا يدركن الحقيقة الهامة المتمثلة في ان ما يعتقدون انه حرية كاملة انما هو في واقع الامر ذلك النمط من الحرية الذي شكلته أجهزة الاعلام القوية والمؤسسات المسيطرة على الحياة الامريكية ، بحيث يلائم ما تهدف اليه من اخضاع لا شعوري لوجدان الفرد وعقله لايديولوجية معينة ، حددت معالمها تلك الاجهزة والمؤسسات . فاذا كان من حق المرأة الامريكية ــ شأنها شأن اى فرد امريكي آخر ــ أن تسلك في حياتها على اساس الحرية الفردية المطلقة فانها لا تملك شيئا أمام ذلك الاصرار من جانب اجهزة الاعلام على تأكيد صورة الرجل كنموذج للايجابية والتحمل والقدرة على المخاطرة والمنافسة ، وتأكيد صورة المرأة كنموذج للاذعان والسلبية وتحاشي المنافسة مما يساعد على استمرار هذا الوضع الذي يجعل من النساء الامريكيات اللائي يشكلن نسبة ٥٣٪ من تعداد السكان اغلبية مهضومة الحقوق في واقع الامر بالرغم من تلك المظاهر المزوقة عن الحرية الفردية غير المحدودة ، » والطريف ان المرأة الامريكية

رغم كل ما تثيره حولها من ضجة لا تمثل غير ٣٪ من المناصب الهامة في الادارة العليا وذلك على الرغم من أن ٤٠٪ من النساء الامريكيات يزاولن مهنة ما »(١٧)

وفى ضوء هذه الحقيقة يمكن ان نفهم تلك الشخصيات التى يعرضها كتاب « **التغير المتسيب** » (١٨) والتى اختارتها المؤلفة **سارا دافيدسون S. Davidson لتكون نماذج** لبعض الانماط التى شاعت منذ الستينات من هذا القرن فى الولايات المتحدة : تاشا Tasha الفتاة البوهيمية التى تود أن تستمتع بالحياة المنطلقة للفنانين من الشباب ، **وسوزى Susie الفتاة اليسارية** التى تشارك في المظاهرات واعمال العنف ضد السلطة ، وسارا Sara الصحفية التى ترصد حركة التغيير فى المجتمع من خلال انعكاساتها على الشخصيات التى تروى أحداث حياتها ، ومع اختلاف الاتجاهات الفكرية والسلوكية للفتيات الثلاث الا ان الخيط الذى يجمع بينهن هو التصميم على الا يتزوجن طلبا للحياة الآمنة او تحت ضغط العرف السائد » **وكان هذا اشبه بالقسم الذى اقسمنا عليه فيما بيننا لاننا كنا نامل في ان نجعل من حياتنا رحلة مثيرة بقدر الامكان حتى ولو تعرضنا لمعاناة الالام عند الضرورة** »(١٩) ، ولنحاول الان أن نصحبهن فى رحلة حياتهن لنرى الى اى حد كانت مثيرة بالفعل .

فالفترة الاولى قضينها معا فى طلب العلم بجامعة باركلى ، وكن يعشن معيشة مشتركة. وتوضح الملاحظات التى ذكرت عن عائلاتهن انهن ينتمين الى الطبقة المتوسطة ، وان كل واحدة منهن قد مرت بتجارب غير عادية فى طفولتها او مع بداية فترة المراهقة اثرت في تحديد خطوط حياتها بعد ذلك ، **فسوزى اليسارية** مات والدها فى حادث طائرة وهى في العاشرة ، وتربت فى بيت خالتها واحست بعزلتها عن الاخرين بالرغم من محاولتهم اجتذابها للمشاركة فى حياتهم العادية ، **وتاشا البوهيمية** تعرضت لتجارب مبكرة جعلت العالم يبدو لها « مليئا بالمخلوقات الخرافية والاشباح والشياطين والشراك الخادعة والسحرة المشعوذين والضفادع التى تنفر فجاة والاغصان التى تنهش من يقترب منها »(٢٠) اما سارا فكانت تعانى من طولها الفارع الذى كان يبدو شاذا الى الحد الذى جعلها تتعرض منذ الطفولة للعلاج الطبى الذى فشل فى وقف النمو المتزايد ، فكانت تشعر لذلك بالضيق وتشعر بانها لن تسعد في صداقتها مع الاخرين لانهم بالضرورة سيكونون اقصر منها ، نحن اذن امام شخصيات ذات ابعاد سيكولوجية معينة تحتاج الى تفسير تصرفاتها السلوكية ليس فقط في ضوء الاطارات الفكرية العامة لاقرانهن من الشباب الامريكى وانما أيضا فى ضوء التاريخ النفسى لكل واحدة منهن ، ومن الممكن القول بان المؤلفة صاغت الاتجاهات المتباينة بين الشباب فى صورة شخصيات تمثلها ، او انها صاغت اراءها فى الشيوعية وفى التفرقة العنصرية وفي ادمان عقاقير الهلوسة وفي اختلاف القيم بين جيلي الاباء والابناء وفى غير ذلك من الموضوعات فى هذا القالب الروائى.

---

17. Dye, Thomas.; Who's Running America?

عرض سلامة احمد سلامة ، العربى ، العدد ٢٢٠ مارس ١٩٧٧ ص ١٤١

18. Davidson, S; **Loose Change : Three Women of the Sixties**, p. 141
19. Ibid. p. 16
20. Ibid, p. 26.

ومهما يكن الامر فان ما يهمنا هنا هو التعرف على مظاهر ذلك « التغير المتسيب » الذى تشير اليه المؤلفة والذى يمثل ظاهرة شاعت في العقدين الاخيرين تعبر عنه لدى الشباب مظاهر الحيرة والشعور بالضياع والرغبة في تاكيد الذات والقدرة على الاختيار في مواجهة قوى ظاهرة او خفيفة دابت على فرض سطوتها ومفاهيمها التى يراها الشباب تقليدية ومتخلفة . ومن الواضح ان اول مجال تتجه اليه سارا وتاشا وسوزى في التعبير عن هذه المشاعر هو اكثر شيء يخصهن ويشعرن بان من حقهن وحدهن التصرف فيه وهو العلاقة الجنسية ، فما يبدو لنا انحلالا **انما يمثل في نظرهن** احد مظاهر التعبير عن **الحرية والقدرة على الاختيار** « لقد قررنا ان **نكون مثل نساء د.هـ. لورنس** »(٢١) وبعد هذا القرار الجماعى كان على كل واحدة منهن ان تحل مشاكلها مع الجنس الاخر ، وان تظهر للاخريات مدى نجاحها في عقد الصداقات فتثور مشاعر الغيرة بل والكراهية لديهن وان لم يتم التعبير عنها صراحة ، تقول سارا « كنت احب تاشا واكرهها وكنت احسدها واشعر دائما بالزهو متى رآنى الاخرون بصحبتها »(٢٢) ، ولم تتوان سارا عن المشاركة في الحفلات وعقد الصداقات وهى حريصة على ان تقص بدورها على زميلاتها مثلما يقصصنه عليها .

ومن الحوافز التى كانت تكمن وراء هذا الاقبال على تجربة كل ما هو جديد برغبة الفتيات في الظهور بمظهر العارفات حتى لا يرميهن احد بتهمة يأنفن منها وهى الجهل بالاشياء ، وقد اتفقن على ان الناس نوعان : من يعرف ومن لا يعرف ، ومع اصرارهن على الاستقلال عن ذويهن كى يحصلن على ما يردن معرفته من خلال التجربة والمحاولة والخطأ ، وكن الى جانب ذلك يسهل استهواؤهن عن طريق من يعجبن به عندما يتحدث امامهن ويتحولن بسرعة عبر الاتجاهات الفكرية المتباينة ، فسوزى تعجب بفتى يسارى ويعرفها باصدقائه المتطرفين وتخشى بينها وبين نفسها ان تبدو في نظرهم فتاة محافظة فتسايرهم وتحضر اجتماعاتهم « ولكنهم عندما كانوا يتحدثون عن الاستعمار الجديد كانت هى تفكر في الهامبورجر »(٢٣) وتروى سارا انها ذهبت مع احدى زميلاتها لتشارك في احدى التظاهرات المؤيدة لحقوق الزنوج وتتحدث عن « الاثار » في هذه التجربة السياسية الجديدة قائلة « كم كنت فخورة وانا اشعر بانتمائى لجمهرة ضخمة من الطلاب الذين يهتمون بمشكلات العالم ... لقد ودع الشباب عهد البلادة »(٢٤) ، ولكنها تفصح عن ضحالة اقتناعها بما تهتف به من شعارات عندما تحين اللحظة الحاسمة « ظللت خطط لطريقة الهروب ، وعندما وقفت فتاة زنجية وصاحت: هل انتم مستعدون لمواجهة الاعتقال من اجل عقيدتكم ؟ هتف الجمهور : نعم . ولكنى نظرت الى كاندى وقالت كل منا للاخرى : لا . ولا تخفى سارا انها بالرغم من تلك المشاركة السياسية الظاهرية كانت تبطن ذلك الشعور الشائع بين البيض بكراهية الزنوج وعندما تتحدث عنهم تلمس نفس النعرة التي كانت تميز السادة البيض وهم يقفون بانتظار السفن المحملة بالاف الزنوج القادمين من افريقيا للعمل بمزارعهم « الحقيقة انني لم اكن احب الزنوج وعندما كنت بالمرحلة الثانوية كان

21. Ibid. p. 16
22. Ibid, p. 1
23. Ibid, p. 77
24. Ibid, p. 60

نصف الطلبة من الزنوج وهذا يعنى انه لم يكن في وسعى انا وزميلاتى ان نتوجه الى الحمام متفردات او نمضى فى الردهات دون ان نتوقع المتاعب ، وخزة سكين او جذب الشعر او لسعة لفافة تبغ من يدرى ؟ وكان يجلس امامى فى حجرة الدراسة طالب زنجى كنت الاحظه وهو يخرج برطمانا من مادة دهنية كنت اظنها شحم خنزير ويأخذ منها ليدهن شعر راسه ولهذا كنت كلما مررت باشخاص من الزنوج اشعر وكانتى اشم رائحة شحم خنزير (٢٥) ومع هذا فان سار الذكر على لسان احدى الشخصيات « ان هذا الجيل يرى العالم بطريقة تختلف عن الاجيال السابقة » (٢٦) ، ويبدو ان الرؤية الجديدة ليست جديدة بالفعل الا في النواحي التى لاتحيد كثيرا عن الاطارات الفكرية التي تعمل وسائل الاعلام الامريكية بشتى الاساليب على تدعيمها والمحافظة عليها ، فتصوير الاتجاه اليسارى يعبر عن حرص واضح على اظهار انصاره الذين تاثرت بهم سوزى بصورة منفرة تجعل القارىء يرثى لحالها ويتمنى لو انها نبذت صحبتهم واقلعت عما تسايرهم فى اداته او قوله .

فهى ـ اى سوزى ـ تاثرت بالاتجاه اليسارى نتيجة صداقتها بواحد من الشباب المتطرفين يدعى جيف Jeff خلال الفترة الحرجة من حكم الرئيس جون كنيدى عندما تعرض العالم لخطر اشتعال الحرب بسبب ازمة الصواريخ الروسية فى كوبا ، وكان يصحبها معه في المسيرات والمظاهرات العنيفة التى كان يقع خلالها التصادم مع رجال الشرطة ، وتشعر سوزى بالاثارة وتزداد اعجابا بصديقها وهو يقف بين اقرانه خطيبا يحرضهم على الصمود ومواصلة النضال حتى تجاب المطالب ، وفى حين تراه سوزى فى هذه الصورة المثيرة للاعجاب يراها جيف موضوعا لمتعته الخاصة ويلح عليها رغم ماتظهره من ضيق مسببا لها آلاما جسمية ونفسية ترهق اعصابها فتعمد الى العلاج دون ان تذكر ذلك لاحد ، وتقدم المؤلفة وصفا للخلفية الاجتماعية التى نشأ فيها جيف عندما صحب سوزى لزيارة عائلته فتقول « كان المظهر الخارجى للمنزل عاديا كغيره من المنازل المجاورة ولكنه في الداخل كان اشبه بالغابة : ستائر من الخرز ، زهور صناعية ، والالف من الكتب والصحف واعلانات السينما معلقة على الحوائط واضواء ملونة ومرايا وصور لتروتسكى وفرويد ، وكان جيف اسعد زملائه حظا نظرا لان والديه كانا يدورهما على فطرتهما ، فلم يشعر هو بالتالي بحاجة على الاطلاق لان يثور على مايحملانه من قيم ، لم يتعرض كغيره لمشاعر الذنب لانهما لم يمارسا معه اية عملية كف جنسى ، ولم يكن يبالى بالاهتمامات البرجوازية بالنسبة لمراعاة النظافة ورائحة الجسم والشعر» . (٢٧) ، أما من موقف سوزى من كل ذلك ذاتها « كانت تخاف من الشكوى حتى لايتهمها بالبرجوازية ولم تكن تحب ان يقال عنها ذلك ، ولهذا فهو على حق طالما انه يعتقد ان هذه الكيفية المناسبة لحياتهما ولهذا تحرص سوزى ـ عندما يصحبها الى السينما ان تلتقط رايه عند خروجهما منها ليصبح هو نفسه رايها » (٢٨)

وبالرغم من تباين الاتجاهات التي اختارتها الفتيات الثلاث الا ان بعض السمات المشتركة كانت تجمع بينهن وتعبر فى نفس الوقت عن جيلهن من الفتيات الامريكيات : جيل

25. Ibid, p. 57
26. Ibid, p. 78
27. Ibid, p. 83.
28. Ibid, p. 84.

الستينات الذى عاصر ثورة الطلبة فى أوروبا والمأساة الفيتنامية ومصرع الرئيس الامريكي، وانتشار الازياء النسائية القصيرة والذى رفع الشباب فيه شعار « لاتثق فيمن تجاوزوا الخامسة والعشرين » ، من هذه السمات مثلا الاصرار على الانفصال عن معيشة الاسرة ، وفى نفس الوقت الحاجة الى الارتباط بالجماعة العمرية التى تحمل نفس القيم والآمال الجديدة . تذكر المؤلفة مثلا ان ناشا « اعجبت بفكرة ان تكون هى مؤلفة اغنيتها وصانعة حياتها » (٢٩) ، وعندما اعتزمت سارا الانفصال عن صديق لها فى العقد الرابع من عمره كانت تردد « لم يكن باستطاعتي ان انمو وانا معه ، فهو لم يكن متفتحا على الناس او الجماعات ، كان يحب التكرار وانا احب الاكتشاف ، كان يشرب الخمر فى حين كنت ادخن المخدرات . لقد كنت بحاجة لقرين يصاحبنى فى عملية الاستكشاف » (٣٠) ولكن كان من الواضح ان الشعور بالذاتية المستقلة قد غلبت عليه المفاهيم التى شاعت فى فترة الستينات تحت اسم « الثورة الجنسية » والتى كانت ترمى الى التخلص من كل مايرمز الى كون المرأة متاعا خاصا بالرجل ، والى اعتبار الغيرة عاطفة برجوازية ينبغي التخلص منها ، والى مواجهة مظاهر الكبت الجنسى بالتعبير الحر عن الجنس . وكانت مثل هذه الدعاوى تتناقض بعضها مع بعض احيانا ، فهناك من ناحية رغبة فى التخلص من قيود الزواج التقليدى وميل الى عقد الصداقات واختيار انماط جديدة من السلوك الجنسى بين الرجال والنساء ، وهناك من ناحية اخرى تمرد على القيمة التقليدية لجسم المرأة كموضوع جنسى ورغبة في التخلص من كل مايربط المرأة بالرجل فى هذا المجال حتى تتغير النظرة التقليدية للمرأة وتعامل من جانب الرجل كند له وليست صيدا يرمى الى اللحاق به ، وقد تتطرف بعض المناديات بهذه الشعارات الى حد المطالبة بانعزال النساء فى مجتمعات خاصة بهن ، يوفرن فيها سائر متطلبات حياتهن دون حاجة الى الارتباط بالرجال باية صورة من الصور .

ومن امثلة هذا التطرف مارويه المؤلفة من زيارتها للخلية النسائية رقم ١٦ فى بوسطن حيث قرات منشورا بالمبادىء الرئيسية التى تنادى بها ومنها معارضة نظام الاسرة المكونة من زوجين واطفالهما ، وحض غير المتزوجات على البقاء بغير زواج ، والمتزوجات بهجر ازواجهن وتحذير النساء من العلاقات الجنسية ومن الحمل ومن شراء ادوات التجميل » (٣١) وقد ساعد على هذا التطرف مايشيع بين النساء من شواهد واحاديث عن مظاهر القهر من جانب الرجال بالرغم من تلك الحرية السلوكية الواضحة التى يتمتعن بها ، فمثلا تذكر احداهن « ان القوة فى ايدى الرجال بينما تحرم النساء منها، فهن كالسود يعاملن باعتبارهن فى الموضع الادنى ويحافظ الرجال على ابقائهن خاضعات لهم » (٣٢) .

وتروى سارا انها ــ بعد تخرجها ــ فى نهاية الستينيات وجدت صعوبة فى العمل كمحررة صحفية « فمعظم الصحف ومحطات التلفزيون كانت ترفض تشغيل النساء اما لانهن قد يتركن العمل بسبب الزواج او لعدم امكان ايفادهن ليلا الى المهام الصحفية وهن وحيدات ، او لعدم قدرتهن على حمل الاجهزة

29. Ibid, p. 65.
30. Ibid. p. 211.
31. Ibid, p. 214.
32. Ibid, p. 179.

الثقيلة اللازمة للعمل ، وقد ارسلت مائة طلب للعمل فوصلتني ثلاثة عروض فقط » (٣٣) ، وقد ربطت بعض الجمعيات النسائية بين القوة والقدرة على حمل السلاح واستخدامه، وتروى سوزى كيف انها حضرت اجتماعات احدى هذه الجمعيات وتدربت مع عضواتها على استخدام البندقية وحضرت مناقشاتهن حول كيفية تجنيد النساء العاملات فترة نشاطها اليسارى الثورى ـ عانت الكثير من الالام والاوقات العصيبة والعلاقات المحطمة (٣٤) .

وتصلح علاقة سوزى بصديقها جيف وما آلت اليه فى نهاية الامر مثالا لتلك « الثورة الجنسية » او « الثقافة الجديدة » التى شهدها مجتمع الستينيات فى امريكا ، فقد تاثرت باتجاهه اليسارى وشاركته فى كل انشطته واعمال العنف التى قام بها مشاركة التابع المعجب بقائده وعلى حد تعبيرها « لم تكن تفضله الا فى لعب الورق » وقبلت سوزى ان تعيش معه دون زواج وان تنجب رغم ارادتها طفلها **سام** وقطعت تقريبا صلاتها بذويها ، وتعرضت لتجربة التحرر الجنسى مع اصدقائه ايضا : وفى نهاية الامر واجهت مرحلة مراجعة النفس عندما اصبحت اما . وكانت البادرة عند حضورها الجلسة التى سيحكم القاضى فيها اما بحبس جيف او باطلاق سراحه « فاذا تم حبسه امكنها ان تشعر بالحرية لعدة سنوات » (٣٥) ، وعندما حكم القاضى بالبراءة اصابها نوع من الذهول، ثم افاقت سريعا على اصوات الهتاف من جانب انصاره فتوجهت اليه وهنأته متظاهرة بالفرح والابتهاج ، وعندما عادت لمنزلها وخلت لنفسها بدات ثورتها على الوضع الذى قبلته راضية من قبل . « كانت غاضبة من الرجال، ومن سيطرة الذكور على المجتمع ، ومن الاغلاط التى علمها اياها جيف ، فقد كان يهاجم الرياء فى كل مكان فيما عدا بيته»(٣٦)، وعندما مرض جيف زادت كراهيتها له «كانت تكره اعداد الحساء له وتكره سماعه وهو يتمخط وتكره رائحة ملابسه وعندما توجهت لشراء الدواء له كانت تود لو القت بنفسها امام السيارات **ثم سجلت فى مذكراتها اوصافها كما يلى : « ذاتيتى ، ثورية ـ هيبية ـ كاليفورنية ـ امراة ـ محبة ـ صديقة ـ ام** . (٣٧)

وبدات سوزى حياتها باسلوبها الخاص بعد ان انفصلت عن جيف باحثة لنفسها من عمل واتصلت بالجماعات الثورية والنسائية فترة من الزمن ، وبدات رحلتها فى كثير من انحاء العالم ، ولم يقل حماسها لمبادىء الحرية الجنسية وانما بدات فقط تغير رايها فى اليسار الجديد بعد ان تاكدت من ان طريق النضال مازال طويلا وان الثورة لن تقع في فترة حياتها وتنتهى الى اظهار رغبتها فى ان تحيا من جديد حياة عادية (٣٨) وتعود الى موطنها باركلى « وعادت الكثيرات ـ مثل سوزى ـ ممن تركن عملية البحث عن العالم الحقيقي واكتشفن ان باركلى لاتقل فى هذا المجال عن غيرها وخاصة بعد ان اصبح لديهن اطفال يذهبون الى مدارس حقيقية ويتناولون طعاما حقيقيا . فجذورهن ترتبط بأرض

33. Ibid, p. 117.
34. Ibid, p. 223.
35. Ibid, p. 221.
36. Ibid, p. 222.
37. Ibid, p. 219.
38. Ibid, p. 257.

باركلي حيث التاريخ المشترك والثقافة التي يبتنيها بانفسهن » (٣٩) كما تقول المؤلفة التي تنهى آخر صفحات النشاط السياسي لسوزي بما ابدته لها من استنكارها لما يقوم به جيش التحرير التكافلي في امريكا باعتبارهم مجموعة من المجانين ، وباعلانها انها قد اختارت الخدمة الطبية مجالا لنشاطها المقبل(٤٠) **وعندما تشارك اهلها احدى نزهاتهم الخلوية تبدى أسفها لحرمانها من جو الأسرة الصغيرة كغيرها ، وفي نفس الوقت تبدى تخوفها من ان امراة مثلها خاضت كل هذه التجارب لن تفلح في ذلك ، وتنتهي الى انها مسالة زمن ، وتبدى رايها في المذكرات التي سجلتها المؤلفة** عن حياتها ـ اى سوزى **ـ قائلة « انني اراها** ضربا من الجنون **فقد كنا كالاطفال المشاكسين** وانا الآن **ارغب في التغيير ولكن على ان** يتم بصورة اهدأ » **(٤١).**

اما تاشا التي كانت تهوى حياة الفنانين البوهيمية فانها بدورها تحيا كل لحظة في حياتها مستقلة بمعيشتها في سكنها الخاص وتقول لواحد من أصدقائها « انك تحب المستنقع الراكد الذي انت فيه وهذا مايبدو في عينيك ، لأنك لست مستعدا أن تدفع الثمن ولو انك تريد التغيير حقيقة لبادرت به وواجهت نفسك ، ولكنها تخاف ان تكون وحيدا وتحتاج دائما لمن يسمع شكواك » (٤٢) وترتدى تاشا ملابس الهيبيز وتشاركهم حفلاتهم وصخبهم الى ان تنظر في مرآة صغيرة ذات يوم فتفاجأ بوجهها وكأنه صبغ بلون أخضر فتسأل الجالس بجوارها عن ذلك فينفي رؤيته لما تراه هي ولكنها تؤكد لنفسها ان الناس لايرون منها الا صورة واحدة تختلف عما تراه هي حقيقة في المرآة ، وتمر بها فترات من الشعور بالكآبة وخاصة عندما ترى احد اصدقائها ذات يوم يسير بصحبة زوجته يتنزهان ومعهما طفلان يجريان معا فوق الحشائش الخضراء وتمنت لو ان لها اسرة كتلك وترد بينها وبين نفسها « لقد فاتني القارب وها هي القوارب الأخرى تهم بالرحيل وسوف تفوتني هي أيضا » (٤٣) ، ومع تزايد الشعور بالاكتئاب بدت بعض الاعراض المرضية تعتريها حتى انها كانت تشعر وكانها قد عادت مرة اخرى طفلة في السادسة من عمرها تخاف الظلام والموت وتتخيل الاشباح لترصد لها وراء كل شجرة تقابلها وتحلم بأن شخصا ما قد اطلق عليها الرصاص فتهب من نومها فزعة وتعرض نفسها على الطبيب الاخصائي فيفسر لها حلمها بأن جزءا ما من ذاتها يريد أن يموت ، وأن هذا من شانه ان يسمح لروحها بالانطلاق الى مستوى أكثر سموا، وكأنما أعطاها الطبيب اشارة البدء لتبحث عن تلك الجماعات الدينية التي بدأت تنتشر في السبعينيات من هذا القرن بتأثير الفلسفات الهندية والافكار الصوفية .

وانتظمت تاشا اولا مع احدى الجماعات التي يقودها هانز الشاب الذي عاش فترة طويلة في الهند وعاد لوطنه ليدعو غيره الى حياة التامل ، واستمعت تاشا اليه وهو يذكر الاساليب المختلفة : عد الانفاس او تكرار الادعية او التامل في لهب الشمعة او الجلوس

39. Ibid, p. 319.
40. Ibid, p. 359.
41. Ibid, p. 359.
42. Ibid, p. 73.
43. Ibid, p. 194.

ومحاولة افراغ الذهن من كل مايزدحم فيه من افكار ، وعندما ساله احد الحاضرين عن جدوى ذلك اجابه بان الهدف هو البحث عن السلام الداخلى ، وطالبه بأن يغلق عينيه ويركز انتباهه فى قلبه معتبرا اياه شمسا ذهبية تذيب كل السحب المظلمة وتجعله يشعر بالدفء ، وتساعد الطاقة على أن تفيض من القلب الى الكتفين ، ثم تنتشر منهما بواسطة التنفس العميق الى الذراعين فالكفين فالاصابع . وسجلت تاشا في مذكراتها « ان نسمة جديدة اصبحت تهب على حياتي وقد بدات اشعر بشيء غريب » (٤٤) ومرة اخرى « لقد اصبح عالم الصوفية هو عالمي الذى استطيع الشعور بالاسترخاء فيه ، لقد خرجت عن منطقة الخطر » (٤٥) ، وانضمت لاحدى جماعات التامل التى تحيا فى منطقة غير ماهولة بالسكان ، ومارست معهم شعائرهم التى كانت تجمع بين الغناء والرقص بطريقة خاصة الى جانب فترات التامل واعداد الطعام ونواحى المعيشة الاخرى ، وراقت لها حياتها الجديدة لأنها بدات تتخلص من خوفها القديم من الزمن والموت ، ولاحظت انها قضت اسبوعين كاملين دون ان تفكر مرة واحدة فى النظر الى وجهها في المرآة ، وقبل ان تغادر المكان قابلت تاشا الزعيم الروحي لهذه الجماعة فى كهفه الذي يحيا فيه حياة التأمل وصارحها بان مشكلتها التى تعوق روحها عن الاطلاق انها تحيا اسيرة لعواطفها ، وعندما همت تاشا بسؤاله عما اذا كان باستطاعتها ان تتغلب على ذلك الأسر كانت اجابته اسرع من سؤالها : نعم تستطيعين . (٤٦)

ولم تكن حياة سارا الصحفية اقل اثارة من حياة غيرها من صديقاتها فالثورة الجنسية تركت بصماتها الواضحة على سلوكها حتى وهى فى غمار جولاتها الصحفية ، خاصة وانها كانت شبه متخصصة فى التحقيقات الصحفية عن جماعات الشباب والاتجاهات الحديثة ، وقد خاضت سارا تجربة المخدرات وعقاقير الهلوسة منذ فترة مبكرة فى حياتها ، وعندما ابلغت امها تليفونيا بتجربتها الجديدة صاحت فيها : امن اجل تدخين المخدرات عملنا وادخرنا وارسلناك بعيدا للدراسة؟ ولكن سارا كانت تريد معرفة كل شيء بعد أن قسمت الناس الى نوعين فقط : من يعرف ومن لا يعرف . وانطلقت فى مغامراتها الصحفية وشعرت بلذة الارتباط بالعمل وفرحة الانجاز والابداع وهي تصور ذلك قائلة « كنت اسارع فى الدقيقة التى استيقظ فيها الى الراديو ابحث فيه عن الاخبار بين المحطات المختلفة وقلبى يدق ، لقد اصبحت اسيرة الانباء بحيث كانت اية مظاهرة او تمرد تجعلنى فى التو الغى كل برامجى المسائية واهرع الى الشارع ، وكنت اشعر بتوتر الاعصاب عندما يمر اليوم دون زيارة لموقع او مقابلة لزعيم » (٤٧) ولكن هذا كله لم يعوضها عن الشعور بحاجتها للانجاب ، وخاصة عندما لمحت صورة باحدى الصحف لصديقتها سوزى ضمن تحقيق عن الثورة والعنف وقد وضعت طفلها على حجرها ، تقول سارا « بدات ابكى فليس عندى طفل مثلها وبدا لى وجودى عقيما وتملكتنى فكرة انه كان اولى بى البقاء فى موطنى باركلى » (٤٨) ، وزادت حدة شعورها بالاكتئاب عندما وجدت نفسها تجمع فى عقلها بين سائر الاتجاهات الشبابية دون ان تنتمى

44. Ibid, p. 263.
45. Ibid, p. 264.
46. Ibid, p. 267.
47. Ibid, p. 142.
48. Ibid, p. 204.

بالفعل لأى منها ، وشعرت بأن حياتها ، وان كانت تبدو غنية بالمشاغل والاهتمامات الخارجية ، الا انها تئن من وطأة الفراغ الداخلي ، وعبرت عن هذا كله مع احدى صديقاتها،وانتهت الى الاعتراف بأنها اصبحت تشعر باليأس وبأنها تكره حياتها بل وتشمئز من نفسها » (٤٩) .

وفى حين انجهت سوزي نحو الخدمة العلاجية كحل لازمتها النفسية ، واندمجت ناشا فى الجماعات الصوفية الهندية فان سارا وجدت ملاذا لها من مشاعر الاكتئاب التى تملكها لدى جماعات الشباب التى اختارت العودة الى الطبيعة بعيدا عن كل ما يذكر الانسان بحضارة العصر ، فانضمت لجماعة التهر وطافت معهم وسط الاحراش والبراري واستحمت فى الينابيع الدافئة واستلقت فوق الزهور البرية تتأمل النجوم ، وتنبهت الحقيقة هامة خلال فترات الصمت الطويلة التى كانت تمر بها وهى انها لم تكن فى حاجة لمعظم الكلمات التى تعرفها ، وبأن بعض هذه الكلمات لم يكن له مدلول حقيقى على الاطلاق ، وان العقل ـ فى غيبة الحديث المسموع ـ يكون اقدر على استحضار الكثير من الذكريات والاحلام القديمة ومقاطع الاغاني من الاعماق (٥٠) ، وعبرت سارا عن هذا الاتجاه الذى انضم اليه مئات الشباب فى تجمعات خلوية متناثرة بقولها « كان نداء عام ١٩٧٠ : فلنعد الى الارض ولنعش فى قبيلة حتى نعثر من جديد على جنة عدن »(٥١)

ولعلها محض مصادفة ان تكون السطور الاخيرة التى تسجلها سارا دافيدسون فى كتابها « التغير المتسيب » تلك التى تعبر فيها عن سعادتها وهى صوتها فى انتخابات الرئاسة الامريكية عام ١٩٧٦ ، وكانها تذكرنا بتلك النماذج النسائية الرائدة التى ناضلت طوال « قرن من الكفاح » من اجل منح المرأة الامريكية حق الانتخاب ، ومن المؤكد انه لم يدر بخلدهن اطلاقا ان تكون بانتظار ثورتهن السياسية ثورة نسائية اخرى تحمل اسم « الثورة الجنسية » او « الثقافة الجديدة » .

• • •

هذه الثورة الجنسية التى شاعت مظاهرها بين الشباب الامريكي والاوروبي منذ الستينات من هذا القرن كانت لها آثارها الواضحة فى عدة ميادين من بينها ظاهرة انتشار حالات **« الامهات غير المتزوجات »** فقد بلغت حالات الحمل غير الشرعى فى انجلترا مثلا خمس عدد حالات الحمل عام ١٩٧٠ بوجه عام ، وتعالج **سالى ماكنتاير** S. Macintyre **هذه الظاهرة** فى كتابها **« عازبات حوامل »**(٥٢) الصادر عام ١٩٧٧ محاولة القاء الضوء على بعد هام من ابعادها ، وهو الخاص بالاتجاه المحتمل الذى يمكن ان تلجأ اليه الفتاة الحامل من بين عدة بدائل هى : الزواج من الاب المفترض ، او الاجهاض ، او الاحتفاظ بالطفل مع عدم الزواج ، او عدم الزواج مع ترك الطفل للتبنى،

49. Ibid, p. 245.
50. Ibid, p. 312.
51. Ibid, p. 235.
52. Macintyre, S; Single and Pregnant,

وككل ظاهرة اجتماعية يلاحظ ان هذه البدائل تتفاوت اهميتها من زمن لاخر ومن مكان لاخر بحسب السياسة الاجتماعية والتشريعية القائمة، فالتبنى مثلا كان ينظر اليه قبل الحرب العالمية الثانية على انه الحل الامثل ، ثم اصبح الجمع بين الامهات غير المتزوجات واطفالهن امرا مفضلا بعدها ، بعد ان اصبحت الحكومات اكثر استعدادا لبذل مزيد من الرعاية لمثل هذه الحالات . ومن اجل توفير جو من الحنان الطبيعي للطفل في السنوات الاولى من حياته وبعد ان انتشرت الاراء السيكولوجية التى تفسر ظاهرة الانجاب غير الشرعى على اساس انها استجابة لرغبات لاشعورية لدى الام وليست فقط نتيجة الانقياد وراء علاقة جنسية وقتية ، وبالتالى يصبح من حق هؤلاء الامهات ان يحتفظن باطفالهن ، ومنذ نهاية الخمسينات وبداية الستينيات شاعت من جديد الاراء التى تحبذ عملية التبنى على اساس ما حدث من تطوير فى التشريعات المنظمة له وفى دور الرعاية الخاصة بهؤلاء الاطفال ، مما يسمح لها بان تساعد على النمو السليم للطفل اكثر مما تستطيعه الام بقدراتها المحدودة .

وقد يتبادر الى الذهن ان زواج الفتاة من الاب المفترض هو خير الحلول لمشكلتها ، ولكن الدراسات التي اجريت حديثا اوضحت ان مثل هذه الزيجات تنتهي غالبا بالفشل ، ولم يعد الاخصائيون الاجتماعيون والاطباء ينصحون الام بمثل هذا الحل الا فى الحالات التي يشعرون فيها بانه لا مناص من ذلك ، اما بالنسبة للاجهاض فانه يمثل احد الحلول المعروفة منذ زمن طويل ، وقد حرمته كثير من الدول فى تشريعاتها المنظمة لاحوال الاسرة ، ثم بدات تعاود النظر فى امر السماح به بعد الضغوط المتوالية من جانب المهتمين بهذه الناحية باعتبار انه وسيلة لانقاذ صحة الام البدنية والنفسية وقد اوضحت الاحصائيات فى بريطانيا بعد عام ١٩٦٨ اى بعد صدور التشريعات المنظمة لعملية الاجهاض ان عدد الانسات الحوامل اللواتي اقبلن على هذه العملية قد ارتفع بسرعة من ١١١٢٠ حالة عام ١٩٦٨ الى ٦١٠٣٦ حالة عام ١٩٧١ ، اما الحالات التي انتهت بالزواج من الاب المفترض او بتبني الطفل غير الشرعي فانها قد انخفضت كما يتضح من الجدول التالي :

السنة	نسبة حالات الاجهاض	نسبة حالات الزواج	نسبة حالات التبني
١٩٦٨	٧ر٢	٤٧ر٩	٤٤ر٩
١٩٦٩	١٥ر٤	٤٤	٤٠ر٦
١٩٧٠	٢٣ر١	٤٠ر١	٣٦ر٨
١٩٧١	٣١ر٥	٣٤ر٧	٣٢٨
١٩٧٢	٣٨ر٧	٣٠	٣١ر٣

وبدراسة العلاقة بين هذه الحالات وبين المتغيرات المختلفة تبين وجود علاقة مثلا بين الاتجاه للاجهاض وبين الطبقة الاجتماعية ، فالمنتميات لطبقة اعلى كن أكثر ميلا لانهاء حالات الحمل بهذه الطريقة ، كما ظهرت علاقة ايضا بينه وبين الفئة العمرية اخذت شكل منحنى يعبر عن الزيادة فى حالات السن تحت ١٦ سنة وفوق ٢٥ سنة ، وارتبطت حالات التبنى ايجابيا بالطبقة الاجتماعية ودرجة التعليم ، وسلبيا بالفئة العمرية بمعنى أن الانسات الحوامل اللاتي احتفظن باطفالهن كن اكبر سنا واقل تعليما ومن طبقات اجتماعية ادنى من الامهات غير المتزوجات اللاتي اتجهن الى بدائل اخرى ، وتبين ايضا وجود علاقة بين ظاهرة الانجاب غير الشرعي وبين الظروف العائلية السيئة والقدرات الذهنية الضعيفة والعلاقات الشخصية المضطربة ، ويوضح الجدول التالى العلاقة بين البدائل المختلفة (الاجهاض ـ الزواج ـ الولادة غير الشرعية) وبين العمل الذى تقوم به الام ، وذلك حسب نتائج البحث الذى اجرى فى احدى المدن البريطانية عام ١٩٧٢ مما يوضح الارتباطات السابقة : ـ

وقد تتبعت الباحثة ٣٦ حالة من حالات العازبات الحوامل وافقت على التعاون معها فى الدراسة ، منهن ثلاث حالات فى سن الخامسة عشرة ، واربع حالات فى سن السادسة عشرة وثلاث حالات فى السابعة عشرة ، واحدى عشرة حالة فى الثامنة عشرة ، واستعانت فى ذلك بالاطباء والمختصين فى العيادات الطبية التى يترددن عليها ، كما اجرت العديد من المقابلات المسجلة معهن ومع الرجال الذين ارتبطن بهم فى فترات مختلفة قبل الوضع وبعده ، وعندما ارادت ان تتبين الكيفية التى استطاعت بها الفتاة ادراك انها اصبحت حاملا واستجابتها لهذا الادراك ، اظهرت الدراسة وجود أربعة انماط من هذا الادراك :

اولها : النساء اللاتي لديهن خبرة واسعة بالنواحي البيولوجية للحمل والولادة ، وبالتالي توقعن الحمل حتى قبل ظهور اية دلائل تؤكد وقوعه وهرعن الى المختصين للتأكد من شكوكهن او نفيها .

وثانيها : النساء اللاتي لديهن درجة معقولة من المعرفة الطبية بدلائل الحمل وبالتالي تأكدن من وقوعه عندما استمرت الاعراض التى لفتت نظرهن اكثر مما ينبغى .

وثالثها : النساء اللاتي كان توقع الحمل عاليا لديهن ولكن دون أساس ادراكى كاف ، ولهذا كن يرجعن ذلك التوقع الى المعرفة الحدسية حتى ان احداهن صممت على اعتقادها بوجود الحمل بالرغم من ان نتائج الاختبارات الاولية كانت سلبية .

ورابعها : النساء اللاتي لم يدركن اطلاقا انهن حوامل الا بعد ان تأكدن من غيرهن ، وكن يفسرن ما يظهر لديهن من اعراض على اساس انها ناتجة عن اسباب اخرى .

البدائل	حكيمات وطالبات وموظفات فنيات	موظفات كتابيات	عاملات ماهرات	عاملات غير ماهرات
الاجهاض	٦١٫٩ ـ	٢٨٫٤	٢٢٫٥	١٨٫٥
الزواج	٣١	٥٣٫٩	٦٠٫٧	٤٨٫٢
ولادة غير شرعية	٧٫١	١٧٫٧	١٦٫٨	٣٣٫٣
جملة	١٠٠	١٠٠	١٠٠	١٠٠

وتذكر الباحثة بالنسبة لاستجابة الفتاة لادراكها انها حامل ـ ان معظم الدراسات الادبية والعلمية فى هذا المجال كانت تشير الى ان هذا الادراك سوف يسبب لها صدمة ومشكلة متعددة الجوانب يكون عليها ان تواجهها ، ولكن مقابلات الباحثة مع النساء اوضحت وجود اختلاف بينهن فى هذه الناحية فبعضهن اظهرن ابتهاجا بتوقع ولادة الطفل وشوقا للانجاب ، وكانت المخاوف المصاحبة للحمل ترتبط فقط بالتكاليف المادية التى ستترتب على الحمل والانجاب ورعاية الطفل فيما بعد ، وبعض النساء اشرن الى وضعهن بعد ثبوت الحمل على انه يمثل مشكلة بالرغم من ابتهاجهن به ، ورغبتهن فى الانجاب . وكان العامل المؤثر فى نظرتهن للحمل كمشكلة يتمثل فى خوفهن من عدم رغبة الاخرين فى الارتباط بهن وباطفالهن بعد الانجاب ، واظهرت بعض النساء خيبة الامل بالنسبة لثبوت الحمل فى وقت لم يخططن له ، ومع هذا فلديهن رغبة فى الانجاب ولكن يضايقهن عدم استعدادهن فى ظروفهن القائمة لاستقبال الطفل الجديد ، اما الطائفة الرابعة فقد اظهرت الضيق الواضح من الحمل وعدم الرغبة فى الانجاب والنظر الى الموقف كمشكلة خطيرة ، وعبرت احدى النساء عن صدمتها بقولها ان الامر كان سيمثل فضيحة لها لو انه اتصل باحدى معارفها فكيف تتصرف اذن وهى المسئولة عن كل ما حدث ، ويمكن بوجه عام توزيع الاستجابات السابقة بين موقفين رئيسيين : الموقف الذى يعتبر الحمل غير الشرعى ازمة ، والموقف الذى لا يعتبره كذلك . فالنساء اللاتى لم يعتبرنه ازمة اظهر بعضهن العزم على الزواج بالاب المفترض وكن من بيئات اجتماعية تعتبر ان الوضع الطبيعى لاية فتاة هو الزواج والحمل والانجاب ، وبالتالى كن ينظرن الى ما حدث على انه امر طبيعى حدث قبل موعده المناسب لا على انه امر طارىء قطع المجرى العادى لحياتهن ، اما النساء اللاتى اعتبرن هذا الحمل غير الشرعى أزمة فقد ارجعن ذلك الى انهن لم يكن على استعداد ـ على الاقل فى المستقبل القريب ـ لحدوثه ، وكانت اكثر الطالبات من هذه الفئة ، وكذلك النساء المنتسبات الى اوساط اجتماعية لا تفصل بين الحمل والزواج الشرعى ، وبالتالى تعتبر الحمل غير الشرعى عاملا من شأنه تاخير الزواج الشرعى فيما بعد .

وتعتبر عملية اتخاذ القرار مرحلة هامة فى حياة الام غير المتزوجة بالنسبة للبدائل المختلفة والقدرة على اختيار احداها . وقد اثبتت الدراسة ان مثل هذه العملية لا تأخذ الصورة المعروفة عن اتخاذ القرار فى ضوء الادراك العقلى الشامل والتمحيص المتانى لكل واحد من البدائل المعروضة للاختيار ، وانما تاخذ صورة من المقارنات المتوالية والمحددة بظروف ذات طبيعة خاصة لا تسمح بذلك التمحيص العقلى المطلوب فى عمليات اتخاذ القرارات ، ولا يكفى فى مثل هذه الحالة ان تتجه الام الى تفضيل الاجهاض او الزواج مثلا طالما ان الطبيب لا يوافق على اجراء العملية او ان الاب المفترض لا يوافق على الزواج ، ومن ناحية اخرى فان التفضيلات التى تساعد على حسن اتخاذ القرار المناسب قد لا تكون متوفرة بالدرجة الكافية ، فالطبيب الذى تستشيره المراة قد يعرف الكثير عن الحمل والولادة والاجهاض ، ولكنه لا يعرف الا القليل عن التبنى والمضاعفات الاجتماعية التى يمكن ان تحدث نتيجة الاجهاض ، كما ان الظروف الصحية او الاقتصادية قد لا تسمح باجراء عملية الاجهاض بالرغم من انها قد تمثل الحل الامثل للحالة ، كما ان هذا الحل قد يعز الوصول اليه ، وتصبح عملية اتخاذ القرار المناسب صعبة للغاية بسبب عدم القدرة على التوفيق بين

الرغبات والمصالح المتعارضة للام والطفل المتوقع والاب المفترض والاهل والاسرة التى ستقوم بالتبنى ، وغير ذلك من الاطراف المشاركة فى الموقف .

هذه الاطراف جميعا ذات تاثير فى اضفاء صبغة معينة على عملية الحمل غير الشرعي للمراة حتى وان لم يتم ابلاغها بذلك فعلا لان هذه المراة لن تتصرف الا وفق ما تعتقد انه سيمثل استجابات متوقعة من كل واحد من هذه الاطراف ، وعندما تصارح طرفا منها بالفعل فان الحديث سوف لا يدور حول الاجراءات العملية لعلاج الموقف فحسب وانما سيتناول ايضا جوانبه الخلقية ، لان مكاشفة الاخرين به لا بد ان يثير الحديث من الماضى : فمثلا فى العلاقة الجنسية الخفية التى كانت قائمة وعن الحاضر ممثلا فى الحمل ثم فى المستقبل ممثلا فى الانجاب المتوقع . ولكن استجابات الاخرين لا بد ان تتفاوت بدورها بحسب قربهم او بعدهم من المراة ، وبحسب عوامل عدة تتصل بكل واحد من هذه الاطراف . فالاب المفترض اما ان يكون شخصا معروفا او مجهولا ، وفى الحالة الاولى يمكن ان تجد الفتاة تبريرا او عذرا للحمل غير الشرعى منه باعتباره خطيبا فعليا او متوقعا لها ، فى حين ان الحالة الثانية تلقى على الفتاة مسئولية اكبر من الناحية الخلقية ، وتجعل مواجهتها الموقف اكثر صعوبة ، كما ان تعاون الاب المفترض مع المراة فى مواجهة الموقف ومصارحة الاخرين به يساعد على قدرتها على اتخاذ القرار وعلاج المشكلة وخاصة عندما يبدى استعداده لتحمل مسئوليته بالنسبة لما حدث ، بل ان نوع الاستجابة لها من البداية هو العامل الاساسى فى تحديد خطواتها التالية بعد ذلك .

ويعتبر الوالدان وخاصة الام من اهم الاطراف التى يكون لاستجابتها تاثير واضح فى الموقف وفى اسلوب المراة فى اختيار احد البدائل الممكنة ، وعندما يبدى الاب المفترض تعاونا فى تحمل المسئولية تكون هذه المواجهة مع الوالدين اكثر سهولة . وتختلف استجابة الوالدين بين العنف الشديد وبين التفهم وتقبل الامر كمشكلة تقتضى ان يتعاون الجميع فى حلها ، وقد تبدا استجابة الوالدين بالعنف اولا ثم يتحولان من الشعور بانه ازمة الى الاقتناع بانه ليس كذلك عندما تؤكد لهما ابنتهما انها بسبيل الزواج من صديقها ، وقد لا يمثل الموقف ازمة للوالدين منذ البداية فى بعض الاحيان ويعتبرانه نوعا من التجارب التى تمر بها الفتيات وقد تضايقهما فكرة الاجهاض اذا كانا يودان لنفسهما ان يكونا جدين للطفل المرتقب ، ويتدخل كثير من الاباء والامهات فى نوع الاختيار الذى تلجا اليه الانسة الحامل فقد يحبذون الاجهاض او يعارضونه ، وقد يرفضون عن زواجها كحل المشكلة وقد يعترضون بشدة على ذلك ويشترطون عليها الموافقة على ما يرونه من علاج الموقف حتى يمكن تقبلها فى الحياة العائلية من جديد . وتعمل بعض النساء فى حالات الحمل غير الشرعى الى اخفاء الموقف تماما عن الوالدين بعد تقرير نوع الاستجابة من جانبهما وتتخذ اجراءات انهاء الموقف بالاجهاض دون علمهما ، او قد يعلمان به فى اللحظات الاخيرة .

وتدخل الزميلات كطرف ثالث فى مجموعة الاطراف التى تميل الانسة الحامل الى مكاشفتها بحقيقة الامر ، وقد تكتفى باثنتين من هذه الاطراف فتتحدث مع صديقها ووالديها فقط دون صديقاتها ، وقد تتحدث مع صديقها وصديقاتها فقط دون والديها ، او مع صديقاتها ووالديها فقط ، وقد تتحدث مع هذه الاطراف

جميعا ، والزميلات اللاتي تكاشفهن الانسة الحامل بما حدث هن اللاتي لا تجد حرجا في الحديث معهن عن حياتها الجنسية ، ولهذا تتحاشى الحديث مع اي شخص تعرف انه سيصدم بما حدث ويتخذ منها موقفاهجوميا شديدا ، وهي تورد في حديث المكاشفة امثلة وشواهد مما حدث لغيرها كواجهة لما حدث لها حتى لا يبدو ما فعلته هي امرا شاذا وتتعرض بذلك للاتهام ؛ ولهذا تلقى الانسة الحامل تعاطفا واضحا من جانب زميلاتها اللاتي تاتمنهن على سرها ؛ ولكن هذاالتعاطف لا يصل في معظم الاحيان الى حد التوجيه نحو اختيار معين حتى لا يتهمن بذلك فيما بعد اذا تبين خطأ ما اشرن به ؛ ومع هذا فان مساندة الزميلات يكون لها تاثير واضح في تصميم الانسة الحامل على اختيار بعينه لانها تدرس من خلال استجاباتهن لما تعتزم القيام به نوع خطواتها المقبلة والتي سوف تستقر على اتخاذها ؛ وقد تحجم بعض الانسات الحوامل عن مكاشفة الزميلات حتى لا يعترفن بعلاقاتهن الجنسية ومسئوليتهن عما نجم عنها ويفضلن ان يظهرن امام الوالدين بمظهر الفتيات المغلوبات على امرهن .

ويتاثر موقف العازبات الحوامل من الزواج من حيث قبوله او رفضه باعتبارات مختلفة ، فبعضهن يقبلنه كحل للمشكلة التي تواجههن ويقبلن الارتباط باصدقائهن دون الدخول في التفاصيل على اساس ان الزواج سوف يوفر لهن المكانة التي تتمتع بها المراة المتزوجة زواجا شرعيا ، وكذلك الاستقلال في المعيشة عن ذويهن والسكنى في منازل مستقلة تخصهن وحدهن مع اطفالهن المرتقبين ، فلم تكن المشكلة امامهن تتمثل في قبول الزواج ، او عدم قبوله ، وانما في التوقيت المناسب لاتمامه حتى تتم الولادة في جو عائلي شرعي ،وبالرغم من ان بعض الانسات الحوامل كن راغبات في الزواج وانجاب الاطفال الا انهن فضلن عدم الارتباط باصدقائهن متاثرات في ذلك بالنظرة الاجتماعية الى مثل تلك العلاقة بانها غير شرعية حتى وان انتهت بالزواج بين طرفيها ، وكانت النتيجة تفضيل الاجهاض ، كما امتنع البعض الاخر عن الزواج لانه سوف يجيء في غير موعده ، وسوف يعوقهن عن استكمال الدراسة او البحث عن عمل ، كما ان الازواج لن يكونوامستعدين بدورهم لتحمل مسئولياتهم فهذه المجموعة من الانسات الحوامل لا تكره الزواج في حد ذاته او انجاب الاطفال وانما ترى ان مثل هذا الاختيار ينبغي ان يتم في موعد مناسب وظروف ملائمة ، وان الاجهاض يمثل الحل الامثل في الظروف الحالية غير المناسبة . وواضح ان مثل هذه الاراء متاثرة بالقيم الاجتماعية السائدة حول الامومة والزواج ، ولكن واحدة من افراد العينة اعلنت انها لا تحبذ الزواج لانها لا تؤمن به كضرورة اجتماعية ، وانها تؤمن بحرية التعبير عن الميل الجنسي ، وان الزمن وحده هو الذي يمكن ان يدفعها الى تغيير افكارها تلك .

ولم تكن قضية التبني تطرح للمناقشة عندما تظهر الأم غير المتزوجة عزمها على الارتباط بالأب المفترض ، أما في حالة عدم الارتباط فان الأم كانت تسأل عما تنوي عمله بالنسبة للطفل ، وكانت الاجابة المتوقعة في اغلب الحالات انها تنوي الاحتفاظ به والقيام بتربيته بنفسها حتى دون مساعدة اهلها ، وكان في ذلك اشارة الى بعض العوامل النفسية الشعورية واللاشعورية التي تدعو اغلب الامهات غير المتزوجات الى هذا الموقف حتى في حالة البقاء بغير زواج . وكانت اغلب الاجابات تدور حول فكرة ان الام التي تحب طفلها

حقيقة هي التي تحتفظ به وترعاه بنفسها ، وان الأم التى تتخلى عنه انما تمثل الانانية وعدم القدرة على تحمل المسئولية ولا يمكن ان تدعى حبها للطفل ، ولكن الموقف فى حقيقة الامر كان يتضمن نوعا من التناقض فى موقف الأمهات غير المتزوجات اللاتى لا يعتزمن الزواج فهن من ناحية يرغبن فى الاحتفاظ بالاطفال ، ومن ناحية اخرى يشعرن بان وجود الاطفال معهن سوف يمثل عائقا واضحا بالنسبة لدراستهن او عملهن . ولهذا كان الاختيار النهائى لهن مرتبطا بنوع المساندة التى سيتلقينها من جانب ذويهن ، فعندما تطمئن الأم غير المتزوجة الى ان امها سوف لاتتخلى عنها وانها ستقبل القيام بدور الجدة فانها تتشبث بطفلها بعد الانجاب مهما نصحها الاخصائيون الاجتماعيون بايداعه لدى احدى الاسر التى ترغب فى تبنيه ، ولكن عندما تشعر الأم بعدم رغبة والديها فى احتضان الطفل فانها تواجه مشكلة التناقض والاختيار الصعب ويكون تنازلها عن الطفل تحت ضغط الموقف الذى لا قدرة لها على مواجهته ، وقد اظهرت واحدة فقط من افراد العينة تصميما واضحا منذ البداية على التخلى عن الطفل ، وكان قرارها موضع تأييد من جانب امها ، وقد أوضحت الدراسة ان النساء اللاتى ينتمين الى اسر ثرية مفككة كن اكثر ميلا الى التخلى عن اطفالهن من النساء اللاتى ينتمين الى اسر فقيرة متماسكة ، وحتى فى مثل هذه الحالات لم تكن الأم تصرح بعدم حبها للطفل وانما تصور القرار على اساس انه اختيار بين اهون الشرين ، وكانت تقارن فى هذه الحالة بين صالح الطفل وصالح اهلها ، وتتعمد اغفال الاشارة الى صالحها هى .

وتخلص الباحثة من ذلك الى ان ردود الافعال لدى الانسات الحوامل والأمهات غير المتزوجات لها دخل كبير فى تحديد ابعاد هذه المشكلة ، بل ان وصف هذا الموقف بانه مشكلة ليس دقيقا بدرجة كافية ، ويدل على ان ادراكه يتم من خلال منظور قد يختلف عن منظور بعض النساء المشاركات فى هذا الموقف ، فقد ظهر ان بعضهن لا يعتبرن مثل هذه التجربة مشكلة او ازمة يمكن ان تؤثر على مجرى حياتهن ، **كما ان البعض الاخر يحتاج الى مزيد من الفهم والقدرة على الاحاطة الشاملة بالابعاد المختلفة لازمتهن ، فالاطفاء مثلا يحصرون اهتمامهم فى مجال معين ، وكذلك يفعل الاخصائيون الاجتماعيون مما لا يسمح بالفهم الكامل للكيفية التى يتم على اساسها اختيار الانسات الحوامل لأحد تلك البدائل المتاحة التى سبق عرضها .**

• • •

واذا كانت الدراسة المتصلة بالتغير المتسيب قد اظهرت مدى التطرف لدى بعض الاتجاهات النسائية الحديثة فى رفض القيم والمعايير التقليدية ، وخاصة ما يتصل منها بالتفرقة بين الافراد على اساس النوع فان هذه الدراسة عن « العازبات الحوامل » قد اظهرت ان هذا الرفض يخفى وراءه ارتباطا بتلك القيم والمعايير ذاتها عند مواجهة المواقف غير العادية . فالفتيات المتمردات على اوضاعهن الاسرية قد ينفصلن عن المعيشة مع ذويهن ليحققن لانفسهن الشعور بالحياة المستقلة والقدرة على الاختيار فيما يتصل بعلاقاتهن مع الاخرين ، ومع هذا نلمس ارتباطهن بنوع التنشئة الاجتماعية التى تلقينها فى الفترات المبكرة من حياتهن ، وتتمثل المشكلة لديهن فى الجمع بين نوعين من القيم والمعايير (الحديثة والتقليدية) والانتماء الى نوعين من الزمر الاجتماعية (الجماعات العمرية والعائلية) ، والتذبذب بين اسلوبين

متباينين من اساليب الحياة (المنطلقة والمنضبطة) مما يشعرهن بنوع من الازدواجية يتحملنه طالما سارت احوالهن سيرا عاديا ، ثم يشعرن بوطاته عندما يواجهن ظروفا صعبة تفرض عليهن لحظات مواجهة النفس وتوحى اليهن باعادة الارتباط بالعائلة من جديد ، فاذا تمت مواجهة المشكلة فان احتمال الانفصال عن حياة الاسرة ومعاييرها يمكن ان يتحقق من جديد طالما ان المجتمع الكبير يستوعب كل هذه الانماط السلوكية والصيغ القيمية المتباينة .

ويختلف الوضع بالنسبة للمجتمعات المحلية الصغيرة حيث تتقارب هذه الأنماط والصيغ تقاربا يسمح بالقول بأنه لا توجد هوة فاصلة بين جيل الابناء والاباء بل وجيل الاجداد في كثير من الاحيان .

ويعطى كتاب « **صورة عن النساء في قرية انجليزية** » (٥٣) مثالا حيا لهذا الترابط بين الاجيال ، وفي نفس الوقت التطور الذى لا مناص منه في القيم والمعايير والاتجاهات وخاصة فيما يتصل بالنظرة الى دورى الذكور والاناث ، وموضع كل من النوعين في الخريطة الادراكية لافراد المجتمع على اختلاف اعمارهم .

والقرية موضع الدراسة ذات تاريخ عريق وكانت تخضع النظام الاقطاعى ثم تخلصت منه ؛ ولكن كثيرا من سكانها نزحوا منها الى المدن المجاورة مع ظهور الثورة الصناعية فتدهورت اوضاعها حتى اصبحت تضم ما يقرب من ١٤٠٠ نسمة فقط يعيشون معيشة متواضعة لاتتناسب مع الصورة الشهيرة عن الريف الانجليزى ، فالمياه والكهرباء والصرف الصحى لم تدخل القرية الا بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد عاشت القرية في شبه عزلة عن العالم المحيط بها فترة طويلة من الزمن نتيجة صعوبة المواصلات منها واليها ، وخاصة بعد الغاء الخط الحديدى الذى كان يصل اليها ، وقد طبعت هذه العزلة سكان القرية بطابع الخوف من الغرباء ، كما ظهرت بينهم امراض خاصة نتيجة المصاهرة الداخلية وتأثير العوامل الوراثية ، وقد دعت الحاجة سكان القرية الى عهد قريب الى الاعتماد على انفسهم في سد حاجاتهم المعيشية نظرا لسوء الطرق التى كان عليهم ان يسلكوها لاقرب القرى او المدن الاخرى ، الى ان بدات بعض المحال تفتح في القرية لبيع الاحتياجات المختلفة ، كما انتظم احد خطوط السيارات العامة في الموعد الاسبوعى لسوق القرية مما ساعد على التغلب ـ الى حد ما ـ على مشكلة صعوبة الاتصال بالمناطق المجاورة ، وقد دخل التلفزيون القرية وخلق جوا يوهم بانها اصبحت تعيش في القرن العشرين من حيث التقدم والتغير والاتصال بغيرها ، واضفى نوعا من التحذير على مشكلات المجتمع الزراعى ، ولكن الواقع ان التغير لم يلحق بالاساسيات وانما بالتفاصيل فقط وخاصة اذا كان الامر متعلقا بالنساء » (٥٤)

وتبدأ الدراسة بعرض ما يتعلق بفترة الطفولة لدى نساء القرية في صورة احاديث تقدمها بعض الاناث اصغرهن في العاشرة من عمرها واكبرهن في السادسة والثمانين ، مما يتيح لنا استخلاص اهم سمات التطور المتصلة بهذه المرحلة العمرية على اساس

53. Chamberlain, M.; Fenwomen : **A Portrait of Women in an English Village.**
54. Ibid, p. 23.

ما ترويه الجدات فالامهات فالحفيدات كاجيال ثلاثة متعاقبة ، وان كانت تضمها الان معيشة مشتركة، ففي رواية الجدة نلاحظ ان الاوضاع الاقتصادية السيئة كانت تفرض نفسها على الجميع فلم يشعر الاطفال بالعوز وكانت احدى ثمار الفاكهة تكفي لادخال البهجة على قلوبهم في الاعياد ، وعندما لا يكون لديك شيء على الاطلاق فانك لا تشعر بافتقادك لاي شيء (٥٥) وتروي الجدة الكثير من الاعباء المنزلية التي كانت مسئولة عن ادائها في طفولتها وعن مساعدتها لذويها في العمل الزراعي حتى انها كانت تتغيب عن الدراسة فترة جمع المحصول وكانت تسعد بالذهاب الكنيسة ، وتعرف كل افراد القرية اذ لم يكن بها احد من الغرباء عنها « اما اليوم فانك تسيرين في الشارع فتجدين انك لا تعرفين نصف من يمر فيه من اشخاص » (٥٦) ، اما الام فانها تبدي اساها وهي تتذكر ايام طفولتها ، وتؤكد انها لم تعرف معنى البهجة في حياتها الماضية ، وتروي كيف انها اضطرت لارتداء حذاء رخيص الثمن يوم العيد ، وكيف كانت تتخفى عن زميلاتها حتى لا يتندرن عليها ، وتشكو من سوء معاملة والدها لامها لانه كان من سكان لندن ، وكان يتغيب كثيرا ولا يعير اسرته اي اهتمام ، مما اضطر الام للعمل المتواصل من اجل سد الحاجات الضرورية لاولادها . وتروي كيف انها كانت تتمنى لو تذهب الى السينما الصامتة مع باقي اقرانها فلا تجد من يحقق لها ذلك ، وتبدي فتاة الثالثة عشرة ضيقها من الحياة في القرية لعدم وجود حفلات موسيقية كالتي تحدث في المدينة المجاورة ، والتي تتوجه اليها مرة واحدة كل شهر لصعوبة المواصلات ، ويضايقها ايضا حرص ابيها على عدم تأخرها ليلا وعدم وجود صديق لها من البنين كما هو الحال بالنسبة لمعظم صديقاتها ، وتؤكد انها لن تصل معه حتى النهاية الا اذا تزوجته بالفعل ، ورجلها المثالي ينبغي ان يشعرها بقوة شخصيته وبان له الكلمة الاخيرة ، وعندما تنجب فانها تعتزم التشدد مع البنات اكثر من البنين ، وسوف لا تسمح للبنين بالمشاركة في الاعمال المنزلية لان لهم انواعا من الواجبات ، اما البنات فان عليهن التدرب على هذه الاعمال ليصلحن بعد ذلك كزوجات ، وبالرغم من ضيقها بمشكلة الفراغ في حياة القرية الا انها متمسكة بالبقاء فيها .

واضح اذن ذلك التحول الذي طرا على طفولة النساء من الناحية الاقتصادية بصفة خاصة بسبب تطوير اساليب العمل الزراعي، فلم تعد الحاجة ماسة للطاقة الكاملة لجهد الاطفال في معاونة الكبار وبعد ان كانت الفتيات يعاون امهاتهن في عمليات الحصاد وتنقية المزروعات وجمع الاعشاب اللازمة بالاضافة طبعا للاعمال المنزلية المعتادة اصبحن يشعرن بقسط اوفر من الفراغ ، وزادت الدراسة بالنسبة لهن ، ولكن النظرة اليهن كامهات صغيرات لم تتغير ، فالصبية يلعبون والبنات يتحملن مسئولية العمل المنزلي في وقت مبكر ويعشن بانتظار اليوم الذي يصلن فيه الى النضج الكافي الذي يسمح لهن بالزواج والحياة المستقلة في منزل خاص ، ويكررن هذا النمط مرة اخرى مع بناتهن ، وهكذا تنتهي طفولة المراة في وقت مبكر وتتحدد حياتها باطارات معينة تتطور في بطء نسبي ، وتتشرب الابنة

55. Ibid, p. 28.
56. Ibid, p. 32.

كل المفاهيم والقيم والاتجاهات المتصلة بالتفرقة بين الذكور والاناث في وقت مبكر فترى في اختلاف ادوارهم صغارا وكبارا امرا طبيعيا ووضعا ثابتا ينبغي المحافظة عليه بالرغم من مشاعر الغيرة التي تعتريهن احيانا ، ففي حين اكدت فتاة الثالثة عشرة ان الصبية ليس عليهم ان يساعدوا في العمل المنزلي ابدت فتاة اخرى في العاشرة ضيقها من انها تساعد امها كثيرا في حين ان اخاها يقضي وقته كله في صنع الطائرات .

وتكرس مدرسة القرية هذه التفرقة بين الذكور والاناث ، فبالرغم من تطور اساليب التدريس فيها الا ان البنين يدرسون موادا تساعدهم في مواجهة الحياة العملية كالمواد التجارية والعلوم ، في حين تدرس البنات موادا تتصل بحياتهن في المنزل كالاقتصاد المنزلي والفنون ، ونادرا ما تستكمل الفتيات تعليمهن بعد التخرج من مدرسة القرية ، في حين يركب الفتيان الدراجات يوميا الى المدارس التي يلتحقون بها في المدينة ليكملوا تعليمهم بالمراحل الاعلى ، تقول مدرسة عجوز « كنت احب عملي ولكن كنت افضل التدريس للبنات لنظافتهن ومهارتهن في اشغال الابرة بالاضافة الى ان التدريس لهن ايسر من البنين » (٥٧) اما المدرسة الحالية ذات الاربعة والعشرين عاما فانها تقول على العكس من ذلك « اعتقد انى اميل للبنين بدرجة اكبر من ميلي للبنات فانا احسن التعامل معهم » (٥٨) وهي تعلل ذلك بأنها رياضية وتجيد الحديث حول كرة القدم مع البنين ، في حين ان البنات تدور احاديثهن حول العرائس التي يمتلكنها او نجوم الغناء ، فالصبية في نظرها اكثر نضجا ، ولهذا تحاول ان تعالج ذلك بأن تدرس للجميع نفس المواد فلا تخص البنات بدروس الطهي والبنين بدروس التجارة ، فمثلا من مصلحة البنين في المستقبل ان يكونوا على دراية بأصول الطهي في الفترة التي سيعتمدون خلالها على انفسهم قبل الزواج ، « ولكني اعتقد ان معظم البنات لا يهمهن سوى الحصول على زوج وبيت فهدفهن هو الزواج وتكوين الاسرة » (٥٩)

وتتزوج معظم الفتيات قبل سن العشرين ، ويعجلن بالانجاب وتتولى الأم مسئولية رعاية الاطفال بصورة كاملة ، وكذلك تتولى الانفاق على احتياجات المنزل في حدود الدخل المتاح مهما كان متواضعا ، وتخرج الزوجة لسوق القرية لشراء ما يلزمها وفي نفس الوقت تقضاء فترة من الوقت مع صديقاتها يتبادلن الاخبار وتفضي كل منهن للاخريات بما يشغل بالها ، ولا تحاول الأم الخروج للعمل وترك صغارها بالمنزل حتى لو اتيح لها ذلك . اذ لا توجد بالقرية دار لحضانة الاطفال ، وعندما تتذكر الجدة ايامها الاولى عند الزواج تؤكد انها لم تكن مهيأة له بالمعارف الكافية وظلت على جهلها فترة طويلة بعد الزواج وكانت تخجل من التحدث في هذه الموضوعات مع امها او حتى مع صديقاتها اللائي لم يكن اعلم منها بما تجهله ، وتتباهى بأنها لم تعرف شيئا عن الرضاعة الصناعية بالرغم من انها انجبت تسعة اطفال بتشجيع من امها التي انجبت

57. Ibid, p. 60.
58. Ibid, p. 63.
59. Ibid, p. 64.

اربعة عشر طفلا ، وتمت عمليات الانجاب كلها فى المنزل ، ومع الظروف الاقتصادية الصعبة التى كانت سائدة تتذكر احدى الامهات مدى التعاسة التى لاقتها كطفلة عندما هجر والدها بيت الزوجية والتى لاقتها كأم عندما كان يتعطل زوجها فتشقى بأبنائها التسعة وتردد « لقد عشت اياما صعبة ، صعبة للغاية ، ولا اريدها ان تعود ، وانى لأعجب لمن يقول عن ايامه الماضية : يالها من أيام جميلة » (٦٠) اما سوزان الزوجة الشابة ذات الطفلين فانها لم تستمد معلوماتها عن الجنس من والديها وانما من بعض ما تعلمته فى المدرسة ، ثم بدرجة اكبر من صديقاتها ومن أختها الكبرى، وهى لا تنوى ان تخفى ما تعرفه عن اطفالها وقد انجبت طفليها فى المستشفى وكان عليها ان تذهب الى الكنيسة لاداء واجب الشكر فذهبت تمشيا مع رغبة الآخرين بالرغم من اقرارها بعدم التدين ، وهى ترضع اطفالها لبنا صناعيا لأن هذا الاسلوب انسب وخاصة عندما تصحب الطفل خارج المنزل، وقد تركت عملها لتربية الاطفال وتنوى ان تبحث عن عمل آخر عندما تسمح الظروف بذلك آملة فى زيادة دخل الأسرة حتى تتمكن هى وزوجها فى النهاية من اقتناء سيارة. اما فتاة الخامسة عشرة فانها تعلن عن عدم رغبتها فى الزواج المبكر وانها لن تفكر فى ذلك الا عند بلوغها سن الخامسة والعشرين ، فهى تريد لنفسها ان تعيش اولا وان ترحل الى اى مكان ، اما الزواج فانه يعنى توقف الحياة او تكرارها فى نظام رتيب مما يعجل بشيخوخة الانسان قبل الأوان . (٦١)

وتواجه معظم النساء المتزوجات مشكلة الدخل المتواضع للأسرة . فمع زيادة تكاليف المعيشة وكثرة الابناء وتعطل الاباء فى بعض الاحيان يكون عليهن بذل الجهد من اجل زيادة هذا الدخل بكل السبل الممكنة ، ولهذا تعمل الكثيرات منهن ممن لديهن دراية بالعمل الزراعى كأجيرات فى الحقول المجاورة او مدبرات لمنازل الاسر الموسرة ؛ اما صغيرات السن فيتجهن الى العمل فى المصانع والمؤسسات الاقتصادية والمحال التجارية فى المدن المجاورة، ويتحملن مشقة الذهاب والعودة مع قلة وسائل الانتقال وسوء حالة الطرق ، وتروى سيدة فى الخمسين من عمرها كيف انها تركت المدرسة فى سن الرابعة عشرة بالرغم من حصولها على منحة للدراسة فى احدى المدارس العليا ، ولكن والدتها لم توافق خوفا من التكاليف ودفعتها للعمل لدى احد الملاك فى موسم جمع البطاطس ، وفى خدمة احدى الاسر بالمدينة الى ان يحين الموسم من جديد، وتتذكر سيدة فى الثمانين كيف ان الظروف الصعبة كانت تدفع بعض الرجال الى السطو ليلا على حيوانات الغير ثم بيعها بعد ذلك ، مما كان يعرضهم احيانا للقبض عليهم وسجنهم وتبدى موزعة البريد فى القرية ضيقها بسبب عدم انصافها فى الأجر ، فقد عملت مؤقتا فى التوزيع عند تغيب الموزع الأصلى وكانت تأخذ اجره الكامل وعندما ثبتت مكانه فى العمل قل اجرها ، اما فتاة الثالثة والعشرين التى تعمل فى حقل والدها فانها تجيد سائر الاعمال الزراعية ، مستعينة فى ذلك بالآلات الحديثة، وخاصة المحراث الميكانيكى ، وعملها مستمر منذ السابعة والنصف صباحا حتى الخامسة

60. Ibid, p. 81.
61. Ibid, p. 87.

مساء مع فترة راحة لتناول الغذاء ، وقد اتيحت لها فرصة العمل بأجر عال في المدينة في رعاية الخيول ولكنها فضلت البقاء في القرية « لم تعجبني فكرة ترك القرية ولا ادري ما الذي يربطني بالبقاء هنا وربما كانت المزرعة فليس هناك شيء آخر يمكن ان يشدني الى الحياة الاجتماعية هنا على الاطلاق » (٦٢) اما عاملة المصنع فانها كانت تعمل أولا في متجر ثم جذبتها حياة المدينة مع باقي العاملات في مصنع الحلوى ، وكانت راضية بعملها قبل الزواج ولكنها واجهت مشكلات عديدة بعده، اذ كانت تعمل معظم اليوم ولا يبقى لها وقت لاداء العمل المنزلي المطلوب ، كما اختلفت اوقات حضورها للمنزل من اوقات وجود زوجها به ، بالاضافة الى ارهاقها في العمل بالمصنع امام الافران ولكنها مضطرة الى تحمل كل ذلك ، وتدور احلام معظم الفتيات الصغيرات بالقرية حول العمل في المستقبل كممرضات او مصففات الشعر ، وتفضل بعضهن حياة المنزل لميلهن لفن الطهي .

تحت ضغط هذه الظروف الاجتماعية كان المتوقع ان يعطي الرجال والنساء اصواتهم لصالح مرشحي حزب العمال او الاحرار ولكن الاغلبية العظمى كانت تصوت لصالح مرشح حزب المحافظين لسبب واضح وهو أن الاسرة التي كانت تسيطر على معظم اراضي المنطقة كانت تتحكم ايضا في أصوات الناخبين الى الحد الذي يشار فيه على المزارع الامي بأن يضع علامة امام اطول الاسماء مثلا في البطاقة التي ستقدم له ، ولم تشعر النساء بالطبع بقيمة منحهن حق الانتخاب لأنهن يعتبرن النشاط السياسي امرا لا يخصهن بل هو شان من شئون الرجال او على الاقل يهم النساء من ساكنات المدينة بصفة خاصة، وقد شذت بعض نساء القرية عن هذا الاتجاه فاشتركن في انشطة بعض الجمعيات الاجتماعية والدينية المحلية ووصلن الى مراكز الرئاسة فيها ومنهن زوجة وأم لثلاثة اطفال في السادسة والاربعين من عمرها ، وهي تصف تجربتها في هذا المجال قائلة « كنت العضوة الوحيدة بالمجلس واستكثر الرجال على ذلك لأنهم كانوا يعتقدون ان النساء يتكلمن كثيرا ويعملن قليلا وكان هذا امرا طبيعيا ، فقبول النساء في هذا المجال الذي ظل زمنا طويلا وقفا على الرجال كان لابد ان يستغرق وقتا كافيا ، مع أن النساء يجدن العمل كالرجال وربما بصورة افضل احيانا لأنهن ينظرن للاشياء من وجهة نظر عملية » (٦٣) ، ويلاحظ ان حديث هذه المرأة يعبر عن افق اكثر اتساعا من احاديث باقي النساء في القرية نتيجة احتكاكها بالانشطة الاجتماعية خارج المنزل ، وعندما عبرت عن رايها في العمل المنزلي اظهرت انه بالرغم من اهميته لا يصح ان يستحوذ على حياة المرأة بالكامل ، واعتبرت ان تشجيع الرجال لاهتمام النساء بحياة المنزل فقط انما هو نوع من الانانية من جانبهم . واذا كانت المشاركة في الانشطة الاجتماعية والسياسية لاتهم معظم نساء القرية فان الانشطة الدينية ـ على العكس من ذلك ـ تجد استجابة شبه كاملة من جانبهن ، وربما كان احد العوامل في ذلك ان الكنيسة تمثل في نظرهن المكان الذي يتيح لهن فرصة اشباع حاجتهن الى الترويح ، الى جانب اشباع النواحي الروحية الخالصة.

62. Ibid, p. 109.
63. Ibid, p. 135.

وعندما نتذكر أن هذه الدراسة قد اجريت في اوائل السبعينات فاننا ندرك الى اى حد توجد هوة فاصلة بين نساء المجتمعات الريفية والحضرية حتى في البلاد المتقدمة ، فالتغير البطيء في القيم والاتجاهات واساليب الحياة يسمح لبعض نساء هذه القرية مثلا بأن يعالجن عديدا من الامراض بوسائل بدائية وغيبية كما يحدث في اى مجتمع ريفي على ظهر الارض ، فعلاج الالام الروماتزمية مثلا يتم بحمل قطعة من ثمار البطاطس في جيب المريض وعلاج آلام الاسنان يتم بربط قطعة من ثمار الفجل في المعصم (٦٤) ، وليس هناك بغريب على مجتمع محلي خضع سكانه فترة طويلة من الزمن لظروف العزلة الاضطرارية بهدف الاستغلال الاقتصادى من جانب اسرة ثرية احتكرت ملكية الارض وهي وسيلة الانتاج الوحيدة المتاحة للسكان ، وشاركت النساء ازواجهن في محنة الخضوع لهذا الاستغلال وزادت عليهم محنة اخرى تمثلت في استبداد الرجال بهن فكانت حصيلة ذلك كله حياة من العمل الشاق داخل المنزل وخارجه ، واجر زهيد لا يتناسب مع الجهد المبذول ، وافق ضيق يحدد مجال ادراكهن ونظرتهن الى العالم المحيط بهن ، وارتباط عضوى بأرض لا يحلمن فوقها بما هو افضل .

•••

هذه الجولة في عالم المرأة من خلال بعض الدراسات المتنوعة عنها توضح لنا بعض القضايا الاساسية التى تساعد على فهمنا لها ومنها مثلا ان تصرفات المرأة ترتبط بادراكها الكيفية التى ينبغي أن تتم لها افعالها وما يتوقعه الاخرون منها وما تتوقعه هي من الاخرين كاستجابات لما يصدر عنها من افعال، فليس من السهل أن تهمل المرأة ردود افعال الغير تجاهها ، وان اظهرت غير ذلك وهي اكثر اهتماما من الرجل بهذه الناحية ، ويدل على ذلك ان النساء عندما يصفن انفسهن يستخدمن نعوتا تعبر عن التفاعل مع الاخرين والتعاطف معهم ، في حين يستخدم الرجال نعوتا تعبر عن تقدير الفردية والاستقلالية ، يتمثل في ذلك العهد الطويل الذى قضته المرأة مسئولة عن جمع شمل الاسرة وتدعيم وجودها في غيبة الرجال في الصيد اوالحرب وحتى بعد عودتهم للحياة العادية ايضا .

ومن هذه القضايا ايضا ان ادراك المرأة لدورها او ادوارها في المجتمع عملية ثقافية ترتبط بالاطر التي يتولى المجتمع تحديدها، وفي ضوء هذه الاطر تقوم المرأة بعملية تقييم ومراجعة مستمرة لفكرتها عن ذاتها وعلاقتها مع الاخرين بوجه عام والرجال بوجه خاص فاذا اقتنعت المرأة بالاطار الذى يحدد دورها كربة بيت مثلا بالدرجة الاولى فانها تجد في ذلك سندا لها في ادراكها لذاتها ، على انها تؤدى ما هو متوقع منها بأحسن صورة ممكنة وتعويضا عن الشعور بان نساء اخريات يتكسبن نتيجة عملهن خارج المنزل ، وفي هذه الحالة سوف تبدو قضية المطالبة بحق التصويت للمرأة مسألة تخرج عن حدود هذا الدور الذى اقتنعت به ومن ثم لا تعطيها التأييد المتوقع ، وربما شاركت الرجال في معارضتها ، واذا لم تقتنع المرأة بهذا الاطار التقليدى فانها ستواجه موقف تحدى الصورة النمطية العامة للمرأة كما يدركها افراد المجتمع ، وسوف تحتاج في هذه

64. Ibid, p. 184.

الحالة الى تدعيم موقعها بالانضمام لغيرها او ضم غيرها اليها ، وسوف تتسع في هذه الحالة دائرة اهتماماتها وفاعليتها ويكون عليها ان تدفع الثمن الاجتماعي الذي يفرضه تحدي ماهو مقبول اجتماعيا ، وهذا ما لمسناه مثلا في « قرن من الكفاح » الذي عرضنا لمحات منه ، واذا لم يكن في مقدور المرأة تحمل هذا الثمن ، وفي نفس الوقت كانت غير قانعة بالاطار التقليدي المحدد لدورها فانها قد تلجأ الى ميكانزمات اخرى تحقق بواسطتها اهدافها تتمثل في اتخاذ بعض الرجال واجهة تنفذ من خلالها الى منابع القوة او السلطة .

واذا كانت صغار الفتيات يسعدن بالشعور بتقبل الاباء والمعلمين لهن من خلال حرصهن على التزام الصورة النمطية للاناث والمقبولة اجتماعيا ، لان ذلك التقبل يشعرهن بالامان ، فان البعض منهن سوف يواصل عملية المواءمة بين الصفات والتصرفات الشخصية وبين الانماط السائدة التي يحبذها الاخرون ، بينما يمكن للبعض الاخر ان يتجه باهتمامه نحو تغيير الانماط اكثر من اهتمامه بعملية المواءمة وقد يأخذ هذا الاتجاه صورة متطرفة اشبه برد الفعل الحانق تجاه عهد طويل من استبداد الذكور بالاناث فلا تكتفي المتطرفات الثائرات على الاوضاع التقليدية بمعارضة تحكم الرجال في النساء بل تشمل ثورتهن نفس المحور الذي يدور حوله هذا التحكم اي معنى «الانوثة» ذاتها ، ونقطة انطلاقهن في ذلك ايمانهن بان التفرقة بين الذكورة والانوثة مسالة اجتماعية او ثقافية ، وان القول بانها مسالة طبيعية انما زعم بداه الرجال لصالحهم ، ثم عملوا طوال تاريخ علاقتهم بالنساء على تدعيمه بشتى الاساليب حتى تستمر سيطرتهم التقليدية عليهن .

* * *